Max Kalbeck

Johannes Brahms

III

Zweiter Halbband

1881—1885

Zweite durchgesehene Auflage

„Du wirst finden, ich sei etwas schroff, wie ich es sonst oft hören muß. Nach und nach kommt's über einen, als ob eine Überzeugung das einzige Positive im Leben sei."
(Arnold Böcklin an Paul Heyse.)

Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin

1913

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. 925612.



(Nach einer Kreidezeichnung von Frau Olga von Miller.)

Inhaltsverzeichnis.

kam. Seine Musikreferate im „Wiener Salonblatt“. — Anekdotisches und Selbsterlebtes. — Die Premiere der F-dur-Symphonie am 2. Dezember bei den „Philharmonikern“. Erster Vorstoß der organisierten Kontreklaque. Sieg des Meisters. Festmahl bei Arthur Faber mit Billroth, Simrock, Goldmark, Dvořák, Brüll, Hellmesberger, Richter, Hanslick. — Poetische und kritische Stimmen über die Symphonie. — Zur Programmmusik. — Äußerungen Joachims, Klara Schumanns, Elisabet von Herzogenbergs, Ernst Rudorffs. — Triumphzug der Symphonie. — Das Werk unter Joachim und Wüllner in Berlin. — Brahms dirigiert es ebendort nebst seinen beiden Ouvertüren im populären Symphoniekonzerte. — Am 18. Januar 1884 konzertiert er in Wiesbaden mit dem Kurorchester, spielt sein zweites Klavierkonzert und leitet die Dritte Symphonie. Brahms-Abend im „Verein der Wiesbadener Künstler und Kunstfreunde“. — Plötzlicher Tod Louis Ehlerts. — Die F-dur-Symphonie in Meiningen zum ersten und zum zweiten Male in Einem Konzert. — Aufführungen der Symphonie im Leipziger Gewandhause und im Gürzenich zu Köln. — Brahms erhält den Antrag, an Ferdinand Hillers Stelle zu treten, und lehnt ihn in einem ostensiblen Schreiben ab. — Konzerte in Düsseldorf, Barmen, Elberfeld, Amsterdam, Essen, Dresden und Frankfurt. Julius Buths und Heinrich Witte. — Dr. Ludwig Wüllner in Münster. — Das 61. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf unter Tausch. Parzengesang und Dritte Symphonie. Franz Wüllner, der Nachfolger Hillers, wird von Brahms in einer Tischrede gefeiert. — Reise mit Rudolf v. d. Leyen nach Oberitalien. — Brahms als Gast des Herzogs von Meiningen in der Villa Carlotta am Comersee. Improvisiertes Konzert mit seinem Begleiter. — Neue Lieder. — Brief an Hanslick über zwei Jugendwerke Beethovens. Brahms spricht sich gegen die vollständigen Ausgaben der Klassiker aus. Der Brief an Marie Lipsius (La Mara) schließt sich an. — Sein Anteil an der Schubert-Ausgabe. — Schwerer Entschluß bei der Wahl des Sommeraufenthalts. Ausflug in die Mödlinger Brühl. — Schubert in der Höldrichsmühle und Ludwig Speidel. — Semmeringfahrt mit Mandyczewski nach Mürzzuschlag in Steiermark. — Wohnung im Sulkowskischen Hause. — Die beiden steirischen Sommer 1884 und 1885. — Emilie Mataja (Emil Marriot) und P. K. Rosegger. — „Ein fremder Herr“ in Roseggers „Weltleben“. — Die Tischgesellschaft im Bahnhofrestaurant und im Gasthof „Zur Post“. Dr. Adalbert Kupferschmid, Toni Schruf und das Brahms-Denkmal im Burggarten. — Maler Enke aus Berlin als Missionar Simrocks. — Besuche von Freunden. — Erich Schmidt und Emerich Robert. Brahms als Tänzer. — Klavierspielerin und Doppelgängerin. — Brief an den Herausgeber. Gespräch über Tonarten. — Scherze mit Door, Gänsbacher und Epstein. — Erdbeben und Feuer. Brahms beteiligt sich bei der Rettungsaktion und vergißt darüber seine eigenen Angelegenheiten. Dr. Richard Fellinger bringt die Partitur der e-moll-Symphonie in Sicherheit. Die Vierte Symphonie (op. 98) und ihre Geschichte. — Äußerungen des

werden die bei Preisausschreibungen in die engere Wahl gezogenen Stücke der Vollversammlung vorgeführt und zur Beurteilung überwiesen. Weigerung der Künstler, den „Schund" zu spielen. Die Lektoren, Brahms mit ihnen, erhalten ein Mißtrauensvotum. Epstein legt den Posten des Vorsitzenden nieder und empfängt von Brahms einen Trostbrief. — Brahms im Verkehr mit seinen Berufsgenossen und als fördernder Freund der musikalischen Jugend. Seine kollegiale Gesinnung. — Vereinsgäste und Ausflüge. — Richard v. Pergers Mitteilungen. — Anekdotischer Kleinkram. — Die Liedersammlungen von op. 92—97. — Die Quartette „O schöne Nacht!" und „Spätherbst", „Abendlied" und „Warum" ideale Hausmusik. — Das zum Jubiläum der Krefelder Konzertgesellschaft komponierte „Tafellied" op. 93b. Seine Nachbarschaft im Texthefte mit der unkomponiert gebliebenen Goetheschen Übersetzung von „Veni Creator Spiritus". — Brahms an Grüters. — Die Festkonzerte in Krefeld (Januar 1885). — Die Chorlieder op. 93a. — Die Lieder für eine tiefe Stimme, eine für Stockhausen komponierte „Herbst- oder Winterreise". Die (später eingereihte) „Sapphische Ode" gehört nicht dazu. Charakter des Liedes. Gustav Walter und Rosa Paumgartner-Papier. — Brahmssche Liedermanuskripte. Die Mädchenlieder op. 95 zum Vortrag in geselligem Kreise geeignet. — In den beiden Heften von op. 96 und 97 überwiegt der Kunstgesang. — Das Schwäbische Volkslied und Frau Maria Fellinger. — C. Reinhold, ein neuer Dichter der Brahmsschen Anthologie. — Christian Reinhold Köstlin und Josefine Lang. — Das Ehepaar Fellinger. — „Nachtigall" und „Wanderer". — Ein zerstörtes Heine-Heft. Die Lieder „Wir wandelten" und „Meerfahrt". — „Komm bald!" das höchst persönliche Zeugnis für eine neue Liebe des Komponisten. — Klaus Groth und Brahms als Verehrer der Sängerin Hermine Spies. Das Kieler Musikfest. — Aus Briefen von Hermine Spies an Frau Fellinger. — Brahms in Versuchung, dem Schicksal in den Rachen zu greifen, geht ernsthaft mit Heiratsgedanken um. — Ein Tischgespräch bei Professor Ferdinand Vetter in Bern 1886. — Das 25jährige Junggesellenjubiläum. — Kritische Zeit.

VI.

„Ich habe natürlich nichts Eiligeres zu tun als mein Geld zu verreisen," meldete Brahms im März 1881 dem Leipziger Verleger Dr. Max Abraham. Er war im Begriff, zum zweiten Male nach Italien zu fahren, und die Reisekosten sollten mit dem Honorar gedeckt werden, das er von der Edition Peters für seine Bearbeitung der Händelschen Kammerduette bezog.

Bei der Zession dieses Verlagswerkes leiteten ihn mehrere Absichten auf einmal. Er wollte der auf Popularisation der Klassiker ausgehenden Tendenz der Firma neuerdings so ostensibel wie möglich seine Sympathie bezeugen;[1]) auch glaubte er dem von ihm verehrten Chef des Hauses ein Zeichen besonderer Erkenntlichkeit schuldig zu sein. Dr. Abraham hatte ihm die bei Peters neu herausgegebene Partitur von Boieldieus „Weißer Dame" gleich nach Erscheinen des Werkes zugeschickt, und Brahms hocherfreut dem Verleger geschrieben: „Welches Geschenk machen Sie der musikalischen Welt mit der Partitur der ‚Weißen Dame'! Soll ich sie außerdem Ihrer Freundlichkeit danken, so ist das nur ein kleines crescendo zu dem großen, ernstlichen Danke, den wir alle Ihnen schulden."[2]) Bei Dr. Abraham wird das Brahmssche crescendo sich wohl bald in ein diminuendo umgewandelt haben, da Brahms ihm zumutete, Friedrich Chrysander, den glücklichen Finder der bisher so gut wie unbekannten und überhaupt noch nicht veröffentlicht gewesenen Sammlung der Händelschen Kammerduette, einen Anteil an dem Gewinnst zuzusichern. Dieser edle, aber für

---

[1]) Vgl. S. 30 ff.

[2]) In demselben, „Sept. 80" datierten Briefe heißt es noch: „Wenn Sie nun etwa weiter umschauen nach so vortrefflichem Unternehmen, so möchte ich Sie, was ich öfter wollte, an ‚Jessonda' erinnern, die doch Ihr Eigentum ist, und deren Partitur gewiß mit ungemeiner Teilnahme empfangen würde."

beide Teile unpraktische Wunsch war der dritte und unmittelbarste seiner Beweggründe. Als Dr. Abraham darauf nicht einging, wendete Brahms die Hälfte des von ihm ausbedungenen Honorars (dreitausend Mark) dem Händelbiographen zu und motivierte diesen hochherzigen Entschluß mit folgendem Schreiben:

„Sehr geehrter Herr Doktor. Ich danke Ihnen bestens für Ihre freundschaftlichen oder geschäftsmäßigen Auseinandersetzungen, die ich alle Ursache habe zu respektieren. Ich erkläre mich auch einverstanden und bitte die berühmte ‚Hälfte‘ Herrn Chrysander (Bergedorf bei Hamburg) zu schicken.

Nun aber muß ich mir erlauben, einige Worte beizufügen, denn daß ich trotzdem nicht gerade Ihrer Meinung bin, wird Sie nicht wundern.

Meine Honorarforderungen richten sich nicht nach dem Wert, den ich meinen Arbeiten beilege. Durch öftere Anerbieten erfahre ich beiläufig den Wert, den sie für den Geschäftsmann haben müssen. Zeit und Mühe haben mich die Duette so viel oder mehr gekostet als irgend eigene Arbeiten. Doch schätze ich mein Verdienst daran gering; aber Chrysander hat sie doch ganz eigentlich erst der Welt geschenkt. Ich muß gestehen, nur seinetwegen kam ich überhaupt auf die Idee unserer Unternehmung. Dem tüchtigen fleißigen Manne verdanken wir vieles, er aber hat nichts davon als Undank jeder Sorte — wie das denn ja bei den guten Deutschen so der Brauch ist. Trotzdem die Duette druckfertig sind, werden Sie doch voraussichtlich lange Zeit der einzige Verleger der ganz herrlichen Sachen sein. Da meinte ich, daß dem Manne, dem wir das Werk und das Geschäft verdanken, auch gebühre, an dem Geschäft, falls es ein gutes ist, einigermaßen teilzunehmen. Statt dessen hat er jetzt einen schmalen Lohn für seine mühsame Übersetzung, der er sich ganz nebenbei aus Liebe zur Sache unterzogen hat, und welche leicht schlecht, aber schwer besser zu machen ist. — Nachdem wir die Duette der Öffentlichkeit gegeben, darf sie allerdings jeder bearbeiten lassen und drucken, auch die betreffenden Leute bezahlen, wie sich's paßt. In unserem Fall und speziell Chrysander gegenüber erlauben Sie mir meine besondere Meinung zu behalten.“

Er hätte für den in bescheidenen Verhältnissen lebenden Ge-

lehrten am liebsten ein Honorar herausgeschlagen, wie es dem großen Händel selbst angemessen gewesen wäre. Daß er trotz dieser verfehlten Spekulation das Werk nicht zurückzog, schob er auf „eine Art Trägheit“ und auf „die Überzeugung, daß Dr. Abraham mit dem besten Willen handle“. Auch lag ihm wohl daran, zu der viel umstrittenen Frage nach der Art und Weise, wie das Akkompagnement bei älteren Tonwerken auszuführen sei, sein schwerwiegendes Votum in Form eines Musterbeispiels abzugeben.[1]) Wenn es auch mit den Duetten nicht gerade auf einen Protest gegen Robert Franz und dessen Anhang abgesehen war, wie Brahms später mit seinen „Volksliedern“ gegen das Verfahren von Böhme, Erk „und dieser ganzen Sorte von Pächtern des Volksliedes“ Verwahrung einlegt, so schlug doch das Beispiel, das diese sechs Duette[2]) gaben, alles derartige durch den erfinderischen, dem Stil des Originals durchaus angepaßten Geist der Bearbeitung weit aus dem Felde. Brahms zog aus dem bezifferten Baß der Harmonie Mittelstimmen hervor, die sich in selbständigen Kontrapunkten gegen die beiden Singstimmen in scheinbar völliger Unabhängigkeit frei bewegen, als wollten sie zeigen, daß sie sich nicht ihnen, sondern dem Willen unterordnen, der das Ganze regiert.

Welche Arbeit es gekostet haben mag, die Mühe der Arbeit zu verbergen, deutete Brahms in dem oben mitgeteilten Schreiben an. Ohne Zweifel mußte er alle freie Zeit, die ihm seine winterlichen Konzertreisen übrig ließen, darauf verwenden, und er bedurfte erst einer gründlichen Pause der Erholung und Sammlung, ehe er zu seiner eigenen Produktion wieder zurückkehren konnte. Sein zweites Klavierkonzert, das er unmittelbar nach der ersten italienischen Reise skizziert hatte,[3]) wartete der Ausführung, und anderes mit ihm. Freund Billroth, der wieder mit von der Partie war, brauchte diesmal nicht weiter zuzureden, denn die Reise war

---

[1]) Vgl. I 281.

[2]) Brahms stellte es der Edition Peters anheim, auch noch die vierzehn übrigen Kammerduette Händels — im ganzen sind es zwanzig — in seiner Bearbeitung sukzessive erscheinen zu lassen. Leider kam Dr. Abraham auf diesen Antrag nicht zurück.

[3]) Vgl. III 189.

bereits im Winter beschlossene Sache. Brahms brannte darauf, die Gegenden wieder aufzusuchen, von denen er sich im Frühling 1878 so mächtig angeregt gefühlt hatte. Schon im Dezember 1880 meldete er seiner Freundin Henriette Fritsch-Estrangin in Marseille, einer hochbegabten ehemaligen Schülerin Klara Schumanns, welche die Brahmssche Klaviermusik zu ihrem besonderen Studium und die Verehrung des Meisters zu einer Angelegenheit ihres edel und fein empfindenden Herzens gemacht hatte, er denke Anfang April direkt nach Sizilien zu fahren und von dort langsam Italien aufwärts. Nun studiere er eifrig Italienisch und hole dabei ebenso eifrig das vergessene Französisch nach. „Was wäre natürlicher", ruft er aus, „als daß ich Anfang Mai aus Italien nach Frankreich ginge? Auch Paris ist zu der Zeit schön, und ich muß sehen, was ich gelernt habe!" Aber schnell wieder an den eigentlichen Zweck seiner Reise denkend, erschrickt er über die allzu weitausschauenden Pläne und fügt sofort hinzu: „Sie wissen, wie es mit Plänen geht; man macht sie, dann aber gehen sie ihre eigenen Wege, und man ist nicht ihr Herr." Brahms ist weder damals noch später in Paris und Marseille gewesen, wie oft und gern er auch hingewollt hätte.

Die Reise wurde früher angetreten, als ursprünglich beabsichtigt war, schon am 25. März, und ging über Venedig, Florenz, Siena, Orvieto, Rom und Neapel nach Sizilien. Außer Billroth nahmen Nottebohm und Professor Dr. Adolf Exner, der Wiener Rechtslehrer, Nachfolger Iherings und Freund Gottfried Kellers,[1]) daran teil. Nottebohm blieb in Venedig hängen. Dort hatte er ein zärtliches Verhältnis zu einer Spelunke angeknüpft, in der ein schwerer, feurigsüßer cyprischer Wein geschänkt wurde.[2]) Diesmal betrachtete Brahms das Land der Schönheit schon mit geübteren Augen und begann es bereits als ein Stück seines geistigen Besitzes anzusehen. Auch Italien kam dem in Natur- und Kunstgenüssen Schwelgenden freundlicher entgegen, seit Brahms sich mit den Landeskindern zur Not in deren Muttersprache verständigen

---

[1]) Vgl. III 27 f.

[2]) Deshalb heißt es auch in dem bei Gause gesungenen Liede von Nottebohm: „Ein alter Cyprer macht' ihn dort
Der Weiterreise ledig." Vgl. II 425.

konnte. Der außerordentliche Fall trat ein, daß der Wortkarge und Zurückhaltende, der sich vor jeder Äußerung des Gefühls scheute, ob er sie nun mündlich oder schriftlich von sich geben sollte, beredt wurde und seiner Freundin Klara Schumann sogar in einem Briefe etwas vorschwärmte. „Wie oft denke ich an Dich", schreibt er im April von Rom, „und wünschte Deinem Auge und Deinem Herzen die Wollust, die hier Auge und Herz empfinden. Wenn Du nur eine Stunde vor der Fassade des Sienaer Doms stündest, Du wärest selig und meintest, das wäre für die ganze Reise genug. Und nun trittst Du ein, aber da ist auf dem Fußboden und in der ganzen Kirche kein Fleckchen, das Dich nicht in gleichem Maße entzückte. Und morgen in Orvieto mußt Du gestehn, der Dom sei eigentlich noch schöner. Und nun hier in Rom untertauchen, das ist eine Lust gar nicht zu sagen . . ."[1]) Frau Schumann soll womöglich gleich, jedenfalls zum Herbste nach Italien reisen, und im Frühling darauf hoffentlich zum zweitenmal!

Man sieht, wie tief und innig Brahms die Wonne des Wiedergenießens mit allen Sinnen einsog, und sein Vergnügen wurde dadurch keineswegs geschmälert, daß, nach der Rückkehr von Sizilien, erst Billroth und bald nach diesem auch Exner ihn in Rom verließen. Im Gegenteil, die vierzehn Tage seligen Alleinseins, die er vom 21. April an dort, in Florenz und in Pisa verlebte, kamen der Konzentration seiner musikalischen Gedanken wohl zu statten. Auf einsamen Wanderungen flogen diese Singvögel von überallher ihm zu, als hätten sie in dem und jenem reizenden Versteck, wo er sie vergaß, nur auf sein Wiederkommen gewartet, um dann mit ihm in den Wiener Mai heimzuziehn. Nach Billroths Abreise ist er, wie er dem Freunde berichtet, „in Rom noch fleißig zu den Toren hinaus und zu guten Antiquaren hineingelaufen". Es amüsierte ihn, Kupferstiche von Stadtansichten einzuhandeln, die er den Photographien mit Recht vorzog. Aber, da es ihm dabei weniger auf den künstlerischen Wert des Blattes als auf die ungefähr richtige, ganz nüchterne Nachbildung der betreffenden Veduten ankam, so ließ er sich von der Wohlfeilheit der Ware manchmal verleiten, irgendein mittelmäßiges Machwerk

[1]) Litzmann a. a. O. III 418.

anzukaufen, das in seiner Phantasie vom stockfleckigen Ladenhüter zur kostbaren Antiquität emporblühte. In Florenz erlebte er ein musikalisches Abenteuer merkwürdiger Art. Er fand den „Barbier von Sevilla" mit dem Namen eines neuen Komponisten auf dem Theaterzettel angezeigt und traute anfangs seinem Italienisch nicht oder glaubte an einen Irrtum, ein Mißverständnis. Aber es war richtig. „Achille Graffigna", schreibt Brahms am Tage nach der Aufführung aus Pisa an Billroth, „heißt der Mann, und der Zettel sagt: Studio musicale informato allo spirito, al carattere, al colorito dell' immortale lavoro Rossiniano. Er dirigierte selber, ein fünfzigjähriger Mann. Die Musik war so blutleer und jämmerlich philiströs, wie nur bei einem Manne zu denken, der überhaupt diesen Einfall haben konnte.[1]) In allen möglichen Ton- und Taktarten usf. ging er natürlich seinem Vorbild nach. Ich glaubte aus rein menschlichem Mitgefühl bald gehen zu müssen, denn die Aufnahme war fürs erste so, daß er sich viel den Angstschweiß abzuwischen hatte. Später, unglaublich — machte sich's. Gute Sänger, gute Aufführung, kurz, das Publikum wurde gütiger. Der Einfall an und für sich hatte das Publikum doch nicht ganz entrüstet. Als ich ging, war die zweite Aufführung draußen angezeigt. Es ist doch eine selten große Dummheit (und was sonst), die ich erlebt habe." [2])

Andere Freunde, die gern näheres von den Erlebnissen und Eindrücken seiner Reise erfahren hätten, mußten sich von Brahms

---

[1]) Donizetti hatte, ehe er das Buch zu „Don Pasquale" erhielt, denselben Einfall.

[2]) Wie erstaunt wäre Brahms gewesen, zu erfahren, daß der brave Graffigna schon einen Vorläufer in dem beliebten Ballettkomponisten Costantino dall' Argine gehabt hat, und zwar noch bei Lebzeiten Rossinis! Auch er hat sich mit einer Neukomposition desselben Sujets versucht. dall' Argine fühlte die Verpflichtung, sich deswegen bei Rossini entschuldigen zu müssen. Der Meister beruhigte ihn, indem er ihm am 8. August 1868 schrieb, er habe es ja auch nicht anders gemacht, als er, nach Paisiello, denselben „Barbier" auf die Opernbühne brachte. „Warum sollte es verwegen von Ihnen sein, wenn Sie nach einem halben Jahrhundert und zwar mit neuen Formen kommen, um einen ‚Barbier' in Szene zu setzen?" (Lettere di G. Rossini, 1902.) — Graffigna aber fühlte sich durch seinen Erfolg ermutigt, auf dem beschrittenen Wege weiterzugehen, und komponierte 1883 auch „Il matrimonio segreto", trotz Cimarosa.

schalkhaft auf seine Reisebriefe vertrösten lassen, die gewiß im „Musikalischen Wochenblatt" oder im „Tagblatt" nachgedruckt werden würden. Selbstverständlich hatte er keine geschrieben. Elisabet v. Herzogenberg, in diesem Fall leider weniger erfolgreich als Frau v. Stein, besaß Humor genug, den Spieß umzudrehen. Sie suchte ihren Freund mit einem allerliebsten Brief zu beschämen, den sie ihm nach Siena über Siena schrieb,[1]), was den hartgesottenen Sünder nicht im geringsten rührte, da er, wie er selbst bei anderer Gelegenheit gesteht, „in allem, was Korrespondenz angeht, längst alles Ehr- und Schamgefühl abgelegt habe".[2])

Lieber ließ Brahms seine Kunst für und von Italien sprechen, und er durfte gewiß sein, daß sie an innerem Gehalt jedes Buch über Italien aufwog. Der Blütenmond, der ihn dort zum zweiten Male bezauberte, durchduftet und durchglüht sein B-dur-Konzert, und es steht auch noch im innigsten Kontakt mit dem ersten italienischen Frühling von 1878. Drei Jahre brauchte es, um im stillen die Knospe zu zeitigen, welche erst wieder von der Sonne Hesperiens beschienen werden mußte, um ihren üppigen Kelch entfalten zu können. „Es ist der herrlichste Frühling", schreibt Brahms am 25. April aus Rom an Simrock. „In Sizilien der erste, hier der zweite, in Wien will ich den dritten genießen." An seinem Geburtstage traf er in Wien ein, und am 22. Mai, nachdem er seinen geliebten Prater gründlich absolviert hatte, bezog er bei Preßbaum an der Westbahn die eine Fahrtstunde von der Stadt entfernte, damals nur ebenerdige Villa der Frau Heingartner, Brentenmaisstraße 12.[3]) Das kleine Haus liegt mitten im Grünen,

---

[1]) Brahms, Briefwechsel II 46 f.

[2]) Brief an Henriette Fritsch-Estrangin.

[3]) Zum Andenken an den Sommer 1881 und den Preßbaumer Gast hat Herr Orestes Ritter von Connevay, der gegenwärtige Besitzer der Heingartnerschen Villa, vor fünf Jahren in seinem Garten ein Brahms-Denkmal errichtet. Die Bronzebüste des Tondichters, ein Abguß von dem Hildebrandschen, für Meiningen angefertigten Modell, erhebt sich in Mannshöhe auf bekränztem steinernem Sockel. Eine eherne Tafel trägt die Inschrift: „Hier vollendete im Sommer 1881 Johannes Brahms die „Nänie" op. 82 und das Klavierkonzert op. 83." Darunter ist das Schlußdistichon der „Nänie" zu lesen:

„Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab."

im lieblichen Pfalzautale, einem der zahllosen Seitentäler des Wiener Waldes, und an ihm vorüber führt der von Brahms oft begangene Weg über Klausen und Leopoldsdorf nach Alland, der durch die Tragödie des Kronprinzen Rudolf von Österreich später zu einer schauerlichen Berühmtheit gelangten Ortschaft. Seinem schon in Pörtschach gefaßten Entschluß, „ohne besonderen Grund im Sommer aus Österreich nicht mehr hinauszugehen“, blieb er also treu, wenn er auch dem ihm liebgewordenen Ischl, im frischen Andenken an die Überschwemmung von 1880, den Rücken gekehrt hatte. Im Pfalzautale war es noch einsamer als in der Salzburgerstraße, und an Gesellschaft fehlte es in Preßbaum auch nicht, da Brahms mit seinem Anrainer, dem Baurat Paul und dessen Familie, getreue Nachbarschaft hielt. In der Umgegend befand sich der gastliche Sommersitz des Wiener Advokaten Dr. Erich von Hornbostel und seiner sangeskundigen Gattin Helene, geborenen Magnus, und ebendort, in Purkersdorf, wohnten die Konservatoriumsprofessoren Julius Epstein und Anton Door mit ihren lebenslustigen schönen jungen Frauen. Auf der langen, reichbesetzten Linie der Wiener Westbahn-Villeggiatur saßen der Bekannten noch mehr, auch „allerlei Wittgensteiner“, wie Brahms an Joachim schreibt. In Hacking aber hatte Hornbostels Schwager, Kapellmeister Ernst Frank aus Hannover, mit Frau Kornelie bei seiner Schwägerin Baronin Hohenbruck Aufenthalt genommen. Mit all den Genannten stand Brahms in freundschaftlichem Verkehre. Für Besuche, die aus Wien oder aus der Fremde kamen, war er nicht gern zu Hause, sondern fing sie lieber unterwegs ab. Er schrieb Georg Henschel, der sich schon für den Juni mit seiner jungen Frau Lillian bei ihm anmeldete, Preßbaum sei gerade nicht der Ort, nach dem man besonders einlade, doch könnten sie ja gelegentlich mitsammen von der Stadt hinausfahren. Nach Wien käme er überhaupt mit Leidenschaft.[1]) Außer Henschels kamen auch Josef Viktor Wid-

[1]) In demselben, im Mai 1881 abgefertigten Briefe findet sich folgender bemerkenswerter Passus: „Dazu aber möchte ich mich nicht wieder verführen lassen, Kammermusik für Orchester zu bearbeiten. Ein paarmal ist es geschehen; aber ich habe es jedesmal bereut und rasch die Sache beiseite gelegt. Arrangierte man heute nicht alles mögliche für alles mögliche, so

mann, Simrock, Joachim und Herzogenbergs. Dem Dichter war es vergönnt, ins Pfalzautal zu pilgern. Er fand, durch den Garten schreitend, Brahms am offenen Fenster des Erdgeschosses in einem Buche lesend und hätte ihn beinahe nicht wieder erkannt, weil er einen prächtigen, in den Spitzen angegrauten Vollbart trug. „Mit rasiertem Kinn wird man entweder für einen Schauspieler oder einen Pfaffen gehalten," sagte er. Widmann erzählt weiter,[1]) Brahms habe die ihn wahrhaft beschämende Freundlichkeit gehabt, für die Tage, die Widmann in Wien zubrachte, sein stilles Gartenidyll aufzugeben. Sie speisten zusammen im „Roten Igel" und besuchten das Burgtheater, wo Brahms über die von Josefine Wessely gespielte Marianne in Goethes „Geschwister" bis zu Tränen gerührt wurde. Herzogenbergs, die erst Ende September von Venedig über Graz nach Wien reisten, wurden in der Karlsgasse empfangen und mit den musikalischen Früchten des Sommers bewirtet.

Elisabet v. Herzogenberg war die erste, die etwas von der Existenz des B-dur-Konzerts erfuhr. Fast unmittelbar nach der Vollendung des Werkes hatte ihr der Freund am 7. Juli 1881 das interessante Ereignis angezeigt, mit den scherzenden Worten: „Erzählen will ich, daß ich ein ganz ein kleines Klavierkonzert geschrieben mit einem ganz einem kleinen Scherzo. Es geht aus dem B-dur — ich muß leider fürchten, diese, sonst gute Milch gebende Euter zu oft und stark in Anspruch genommen zu haben." [2]) Vier Tage darauf sendet Brahms die Partitur Freund Billroth, der noch in Wien war, mit der Bitte, die „paar kleinen Klavierstücke" niemand anderem zu zeigen und so bald wie möglich zurückzuschicken. „Falls sie Dich interessieren, und Du Dir aus den

---

möchte ich glauben, wir schrieben eben heute nur konfus. — Ich mag Ihnen nicht abreden, selbst derlei zu tun, es ist gar so allgemeine Mode. Ich aber möchte meine Ohren behalten und gern wissen, was ein Klavierstück und was ein Orchesterstück, was ein Lied und was eine Arie, was ein Soloquartett und was ein Chor ist."

[1]) „Johannes Brahms in Erinnerungen" S. 42 ff.

[2]) In einem Brief an Wüllner scherzt Brahms: „Ich soll im Oktober ein neues Klavierkonzert in Leipzig spielen. Kämst Du vielleicht zum Zuhören? Es kann sich wirklich mit jedem messen! Ich glaube, es ist das längste —!!"

gar zu flüchtigen und schlecht gezogenen Strichen überhaupt ein Bild machen kannst, so sagst Du vielleicht ein Wort." Billroth ließ alles andre stehen und liegen und stürzte sich kopfüber in die Tonfluten. Er durfte seiner Schwimmkunst vertrauen, studierte das Werk durch, schrieb darüber eine Abhandlung in Form eines sechs Seiten langen Briefes, gab diesen sofort zur Post und meldete sich für den übernächsten Tag mit dem Manuskript in Preßbaum an, so daß Brahms über das Konzert, das er am 11. Juli expediert, am 12. eine Kritik und das Manuskript schon am 13. wieder sicher in Händen hatte. Billroth rühmt „den herrlichen Klang des herrlichen Stückes", seine „musikalische Musik", seine „glückliche befriedigte und befriedigende Stimmung", seine Spielbarkeit — wer wollte ihm nicht recht geben! Er nahm der Fachkritik das feinsinnige Wort vorweg, das zweite Konzert verhalte sich zum ersten wie der Mann zum Jüngling — ein Gleichnis, das Hanslick später sehr geistreich durchführte. Ins Detail übergehend, meint er das „allerliebste Scherzo" rechtfertigen zu müssen, und zwar mit der Rücksicht auf die einfachere Form des ersten Satzes, die das Verständnis erleichtere. Das Scherzo, auf das sich Brahms etwas zugute tat, ist denn auch die erste, vom Herkommen abweichende Äußerlichkeit, die jedermann bei der Betrachtung des Werkes ins Auge fällt. Sein zwischen Allegro und Andante eingeschobenes Allegro appassionato erhöht die Zahl der Sätze auf vier und nähert das Werk der zyklischen Form der Symphonie, als welche das Konzert von vielen angesprochen wird.[1]) Wir wissen, daß Brahms schon für das Violinkonzert einen vierten Satz in Bereitschaft hielt, ihn dann aber samt einem früher komponierten Adagio wieder fallen ließ.[2]) In beiden Fällen fürchtete der Meister, kurz gesagt, das Vorherrschen der Adagiostimmung, wenn damit eine ruhigere, mehr zur Kontemplation als zur Leidenschaft geneigte, sich gemächlich fortbewegende Art des Gefühlsausdrucks bezeichnet werden darf. Beim Violinkonzert sorgte die entfernte Tonart (F-dur), der veränderte Rhythmus und die ins Übersinnliche transszendierende, durch den Chor der Bläser ganz

[1]) Hanslick, nach ihm Reimann u. a. nennen das Werk schlechtweg eine „Symphonie mit obligatem Klavier".

[2]) III 209.

besonders feierlich eingeführte Melodie der Solostimme für die nötige Abwechselung. Billroth, der später — in einem Brief an Wilhelm Lübke[1]) — zu der Ansicht fortgeschritten ist, das Allegro appassionato könne ganz gut fortbleiben (so schön und interessant es sei, scheine es ihm doch nicht nötig), interpellierte deswegen Brahms direkt und erhielt von ihm den Bescheid, der erste Satz wäre ihm gar zu simpel, er brauche vor dem ebenfalls einfachen Andante etwas kräftig Leidenschaftliches.

So also kam das Scherzo ins Konzert, nicht, um das Konzert zur Symphonie zu vervollständigen, die es niemals werden sollte und konnte, weil schon der erste entscheidende Satz mit seinem durchaus konzertmäßigen Charakter Einspruch dagegen erhebt. Gewiß treten Klavier und Orchester einander als gleichgeordnete Faktoren gegenüber und ziehen jeden denkbaren Vorteil von ihrer Position. Aber, wenn sie auch, um des nachhaltigsten Erfolges sicher zu sein, sich gegenseitig durchdringen und zum unzertrennlichen Bunde zusammenschließen, so bleibt doch die Prinzipalstimme ihrer Natur treu und bewegt sich mit einer Fessellosigkeit, welche ihr im geschlossenen Sonatensatze nicht gegeben ist. Beide verbündete Mächte erlauben dem Virtuosen mit seiner Kunst zu glänzen, lassen ihn aber nur gelten, wenn er zugleich nachschaffender Musiker ist. Wie Brahms in seinem Violinkonzert die Technik in ungeahnter Weise erweitert und vervollkommnet, sie eigentlich von Grund aus erneuert hat,[2]) so erschloß er auch in seinem zweiten Klavierkonzert dem Pianofortespiel neue Möglichkeiten und verhalf dem Instrument erst zu der Machtstellung, die es bisher mehr gegen das Orchester arrogiert als neben und mit ihm wirklich eingenommen hatte. Jenes für Liszt konstruierte „Panorganon", das die Polyphonie der Orgel mit dem Nüancenreichtum des Klaviers in sich vereinigen sollte, wurde unter Brahms' Händen wieder lebendig und zwar ohne Eingriff in die Mechanik des Klavierbaus. Seine kurzen Finger erreichten im Sprunge, was längere nicht zu umspannen vermochten, und sie lösten das Massiv tönender Blöcke in durchsichtiges Filigran auf. Wie geschickt der

---

[1]) Briefe von Theodor Billroth. 2. Aufl. S. 283.

[2]) Vgl. III 20 ff.

Komponist den Stoff seines vielstimmigen Satzes auf beide Hände zu verteilen weiß, zeigt fast jede Seite des Werkes. Brahms erlaubt dem Spieler, die Hände voll zu nehmen, aber er zwingt ihn, sie gleich wieder mit blitzartiger Schleuderkraft zu entleeren, und das eine wie das andere Mal verpflichtet er ihn zur höchsten Gewissenhaftigkeit und peinlichsten Akkuratesse. Nie und nirgend müßte sich unverständiger oder arglistiger Mißbrauch des Pedals empfindlicher rächen als eben hier: der Deckmantel unsauberer Künste würde zum dünnen Flor werden, der die Mängel der Technik als grobe musikalische Verstöße zum Vorschein bringt. Für den Stümper ein Noli me tangere, verbürgt das Konzert dem Meister den großartigsten Erfolg. Die beiden Hefte der „51 Übungen" sind für jeden, der auf dem steilen Gipfel dieses Musenberges ankommen will, der unerläßliche Gradus ad Parnassum. Weder Mozart und Beethoven, noch Mendelssohn und Schumann, noch Chopin und Liszt, von denen allen der Schöpfer des B-dur-Konzerts gelernt hat, können dem Schüler dessen Schwierigkeiten überwinden helfen. Vor die Wonnen des Werkes hat Brahms die Grausamkeiten jener Studien gesetzt: „Ich habe immer", schreibt Spitta an Brahms, „über Ihre eigentümliche Klaviertechnik nachgedacht. Wir Historiker glauben nun einmal, daß nichts vom Himmel fällt, aber wo diese Klaviertechnik in das Werk der Vorgänger einhakt, kann ich doch nicht finden . . ." [1])

Was das Konzert, als dessen Charakter wir eine unergründliche, im tiefsten Ernst des Lebens wurzelnde Heiterkeit erkennen, vor allen übrigen seinesgleichen voraus hat, ist die Schönheit und Mannigfaltigkeit seiner farbigen Klänge. Der Klavierton, der sonst dem anderer Instrumente gegenüber sich gewöhnlich im Nachteil befindet und immer gleichsam erst um Entschuldigung bitten muß, wenn er als Störenfried ins Orchester eintritt, wird so behutsam behandelt und so glücklich vorbereitet, daß sich das Ohr des Zuhörers sofort mit ihm befreundet. Einmal an ihn gewöhnt, begrüßen wir den vertrauten Klang in jedem Solo mit neuer Spannung, freuen uns über die reizenden Verbindungen, die er mit verschiedenen Instrumentalgruppen eingeht und sind endlich

---

[1]) Karl Krebs in der „Deutschen Rundschau", Juniheft von 1909, S. 88.

überrascht von der Fülle seiner Kraft, die das Orchester zu verdoppeln scheint. Schon von dem Trio op. 40 her wissen wir, wie gut der runde Ton des lockenden Waldhorns zu den Harmonien des Pianofortes paßt, wie gern sich beide mit einander vermählen. Am Anfang des Konzerts ruft ein Hornsolo das Klavier herbei. Dieses scheint nur darauf gewartet zu haben; denn es läßt dem lockenden Hauptmotiv des Satzes nicht Zeit auszuklingen, sondern fällt ihm mit einer harmonischen Echovariante ins Wort, und der Ruf verhallt über den leisen Triolen seiner zustimmenden Antwort:

1. Hornsolo.

a

mp

Pianofortesolo.

Horn.

Pianoforte.

Das ist der Weckruf des Frühlings, der aus dem Lande der Renaissance über die Alpen dringt und dem ihm sehnsüchtig entgegenschlagenden Herzen des Künstlers eine neue romantische Wiedergeburt seines inneren Wesens verheißt. Flöten, Klarinetten und Fagotte führen die Melodie weiter und brechen mit der Frage ab:

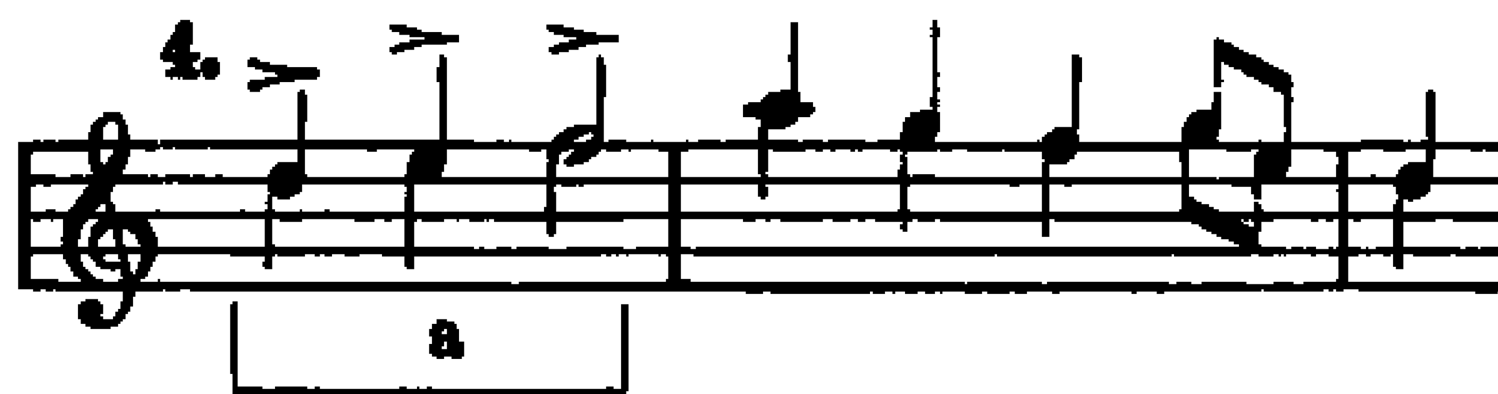
2.

Wie lange willst du zögern, Säumiger? Alles findest du hier, was Musen und Grazien an verjüngender Seligkeit dir aufgehoben haben. Wirst du wieder ausbleiben? Ungeduldig zuckt das Herz des Angerufenen empor, in heftigem Anlauf, dabei sich selbst immer vergebens wieder beschwichtigend, stürmt die Prinzipalstimme bis zum Dominant-Septakkord von B hin, der den Eintritt des ersten Themas mit vollem Orchester (ohne Klavier) fordert, und nun beginnt nach dem als Vorspiel anzusehenden Pourparler die Exposition des Allegros.

Zu dem bereits vorhandenen gesellt sich neues thematisches Material: eine zarte, sinnende Übergangsgruppe leitet zu einem den Violinen zugeteilten wunderlichen Gesangsthema (3) hin:

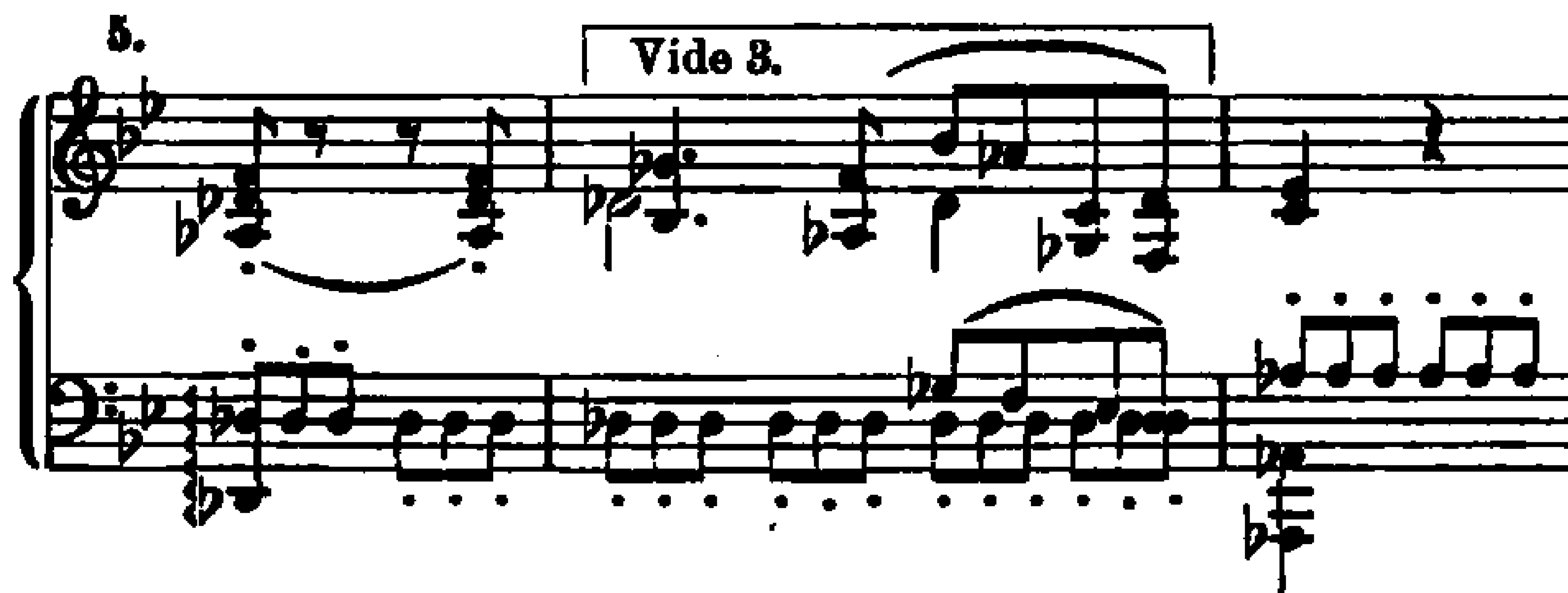


das sich für keine bestimmte Tonart entscheiden kann — es erscheint später in anderer Gestalt wieder. Auch diese Melodie reißt auf dem Halbschluß ab, und ein trotziges Martellatomotiv tritt an ihre Stelle. Frohe und mißmutige Empfindungen ringen um die Oberhand: der Hauptgedanke (1) erscheint umgeformt wie folgt:



Der Diskant verlangt d-moll, der Baß, der auf B-dur bestehen möchte, muß nachgeben, und es ist, als ob die finsteren Gespenster des alten d-moll-Konzerts op. 15 von neuem umgehen wollten — da setzt das Klavier, das bis dahin pausierte, mit einer Verlängerung von 1a ein; synkopierte Triolen und Oktaven schließen

sich präludierend an, und das Soloinstrument ergreift endlich Besitz von dem ersten Thema, liebkost es wie ein Kind, singt es mit wachsendem Entzücken, wiederholt und verändert es, sagt ihm tausend schöne Dinge und kann sich gar nicht an seinen Reizen sättigen. Eine Art von Eroberer- und Siegerlaune scheint den Tondichter ergriffen zu haben; er zieht wie ein König ein in dem gelobten Lande, und der Frühling streut ihm zahllose Blüten auf den Weg. Als habe er nun erst die „Neuen Bahnen" gefunden, die Schumann ihn gewiesen, erinnert er sich mit innigem Dank seines Förderers und Freundes. Der Schatten des Verklärten ist ihm nahe: jenes obenerwähnte wunderliche Thema (3) wirft seine Maske ab, und die deutlich an Schumann anklingende, zuerst von Hörnern und Fagotten intonierte melodische Phrase:



übernimmt seine Rolle [1]). Ein warmer Regen duftiger Töne rieselt molto dolce e leggiero von den Saiten des Klaviers hernieder. Erst die drei, dem Orchester zugewiesenen Takte der Übergangsgruppe, die diesmal nach f-moll führt, sind die Brücke zu dem erwarteten, von leidenschaftlichen Triolen umschriebenen Gesangsthema (3). In Johannes Kreisler dem Zweiten rührt es sich wie zu Marxsens und Schumanns Zeiten; Florestan und Eusebius sind noch einmal zum Leben auferstanden, um sich brüderlich in die Herrschaft am Klavier zu teilen. Florestan, der seinem sanften alter ego das Wort wegnimmt, führt, nachdem er die Identität des Doppelthemas festgestellt hat, den ersten Teil des Satzes mit einem wilden Ritt auf dem ungesattelten Pegasus

---

[1]) Vgl. das „Andante quasi Variazioni" in Schumanns F-dur-Quartett op. 41.

seinem Ende zu. An den pathetischen Abschluß von 4 reiht sich nun auch im Orchester das Florestanthema (3) an, und die Tonart (f-moll), in welcher die Durchführung beginnt, ist erreicht.

Durch Abgesandte aus dem Geisterreiche hat sich der Kreis der Fahrtgenossen erweitert. Alle, die er liebt, möchte der Einsame um sich versammelt sehen, damit sie teilnehmen an den Herrlichkeiten des ihn beglückenden hesperischen Frühlings. Aber auch die Lebenden sind ihm fern, und von den Toten, die ihm die Nächsten waren, hat er nichts mehr zu erhoffen. Wie schaurig ergreifend, wie wehmütig rührend ertönt jetzt das in klagendes Moll versetzte Frage- und Antwortspiel des Anfangs! Das Horn hat sein Thema rhythmisch gedehnt und verschoben:



und das Klavier läutet wie mit Trauerglocken dazu. Aber mit gewaltigem Ruck rafft sich der Tondichter auf und komponiert aus den trüben Nebeln, die sein Haupt umdüstern, ein prachtvolles Gewitter, das befreiend, reinigend und klärend wirkt. Jenes früher erwähnte Martellatomotiv sprengt an, jetzt ein geharnischter Reiter, der, von Blitzen umlodert, durch die Wolken galoppiert; Arpeggienstürme rasen durch die Tasten des Soloinstruments, im Orchester tauchen von Zeit zu Zeit ankündigend die drei ersten Noten von 1a auf, die Harmonie ist von f-moll mit Hilfe enharmonischer Verwechselungen über h, D und Eis—F wieder nach B zurückgegangen, und zu dem linden Säuseln reizender, auf Wellen schaukelnder Sechzehntelfiguren gesellt sich wie von ungefähr das Hauptthema des Waldhorns, sanft begleitet von Klarinetten, Fagotten und Geigen.

Im Verhältnis zum ersten Teil ist die Durchführung auffallend kurz. Sie konnte und sollte nicht länger sein, weil die leitenden Gedanken des Satzes schon vorher genugsam verarbeitet und variiert worden sind. Ohne die Repetition würde das Allegro wie die Stegreifdichtung eines begeisterten Improvisators aussehen, der über gegebene Themata phantasiert. Vielleicht wollte Brahms, um den Unterschied zwischen Symphonie- und Konzertsatz mög-

lichst scharf zu betonen, einen solchen Eindruck hervorbringen. Die vielen, fast dramatischen Unterbrechungen und planmäßig gehäuften Überraschungen sprechen dafür. Er hat nichts vergessen, und da er jedem Einfall den ihm gebührenden Platz einräumte, so hielt er einen entscheidenden Trumpf für das Klavier bis zuletzt in der Reserve. Nachdem die trillerreiche, mit dem Text verwobene Kadenz sich in die Stretta des rhythmisch verkürzten Hauptthemas ergossen hat, intoniert die Solostimme jene bereits hinlänglich bekannte Melodie:



und begleitet sie à la Mendelssohn und Schumann mit Arpeggien-Sextolen. Der Effekt verblüfft durch seine Einfachheit und überbietet jede rauschende Apotheose. Es ist, als ob die Melodie erst jetzt zu ihrem Recht gekommen wäre, ja als ob wir sie eigentlich erst jetzt gehört hätten.

Das nun folgende Scherzo in d-moll, dem Billroth seine schöne Überflüssigkeit leise zum Vorwurf machte, nachdem er sie entschuldigt hatte, wollen wir uns nicht abdisputieren lassen. Und wäre es wirklich nur ein zugetragenes Einschiebsel, das schon im Violinkonzert zu der Aufgabe herangezogen werden sollte, für die geistige Auffrischung des Zuhörers zu sorgen — wir möchten diesen genialen Appendix nun und nimmermehr missen. Von dem anapästisch wirbelnden Anlauf des allein beginnenden Pianofortes wähnt man sich in den Anfang des Scherzos der D-dur-Serenade op. 11 versetzt. Auch im Charakter sind beide Stücke miteinander verwandt. Das spätere Moll-Scherzo ist das leidenschaftlichere; aber seine Dämonie wird von bezaubernder Anmut niedergehalten, so daß es noch besser in eine Serenade paßte als sein zügellos toller, phantastischer Vorgänger, der zur Symphonie fortstrebt.[1]) Unersättliches Verlangen scheint das weit ausholende Hauptthema vorwärts zu jagen Immer wieder stockt die Melodie, als müsse sie Atem schöpfen — es entstehen ungleichartige

[1]) Vgl. I 323 f.

Perioden von sieben, zwei, acht Takten, die jeder entwurfsmäßigen Übersicht spotten, der anapästische Rhythmus wird durch Bindungen der Auftakte gewaltsam in Trochäen verwandelt, die mit Jamben abwechseln — ein wilder Umsturz im Reiche der gemessenen Bewegung scheint Platz greifen zu wollen. Aber der Zuhörer merkt bald, daß die scheinbare Anarchie sich des Schutzes der Gesetze erfreut, daß sie sozusagen staatlich sanktioniert worden ist. Mag der entfesselte Kobold des Dreivierteltaktes Tanz- und Schulmeister prügeln, wir lassen uns die verwegene Walzerpartie gefallen und nehmen voll innigen Behagens Teil an dem graziösesten aller Geisterreigen. Besonders wohltuend wirkt die Schlichtheit, mit der diese „klassische" Walpurgisnacht inszeniert worden ist. Brahms kommt ohne den üblichen Teufelsspuk des modernen Orchesters aus, ohne Cinellen, Triangel, Tamburin, hölzernes Gelächter, Glockenspiel und dergleichen mehr. Jenes durch Oktaven in beiden Händen vervierfachte Pianofortesolo in der Mitte des heiteren Trios:



klingt unheimlicher als zehn Paar mit Schwammschlägeln bearbeiteter Becken. Wer wissen will, was Kunst des Instrumentierens heißt, studiere dieses feinnüancierte Tonstück. Das Klavier sieht darin aus wie ein ausgespartes Orchester, von den fünfzehn Systemen der Partitur wird kaum die Hälfte benutzt.

Einige seiner bedeutendsten, durch kluge Kombinationen und wohlberechnete Steigerungen erzielten Klangwirkungen hat Brahms sich für das wundervolle Andante aufgehoben, das unter den vielen schönen langsamen Sätzen seiner Musik als einer der schönsten hervorstrahlt. Es gleicht dem kunstvoll geschliffenen, hundertfältig facettierten Karfunkel, jenem der Sage nach aus Blutstropfen von der Wunde eines Heiligen entstandenen hochroten Edelgranat, der auch im Dunkeln leuchtet, weil er von seinem eigenen inneren Lichte erhellt wird und den Besitzer unsichtbar macht. So kann nur singen, wer an der Liebe zum Märtyrer

geworden ist, wer sich mit der Kreuzigung des eigenen Fleisches die Fähigkeit und den Beruf erworben hat, irdische Schmerzen in unvergängliche Freuden zu verwandeln und durch sie seine mitleidenden Brüder zu erlösen. Und dieses wahrhaft himmlische, wie von einer stillen Glorie umflossene Gebet des die Menschheit umfassenden Künstlerherzens ist gesättigt vom Anblick des erhabensten und lieblichsten Landes, durchtränkt mit dem erquickenden Odem des wellenatmenden Meeres. „Mit keinen Worten", schreibt Goethe, „ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhren. Die Reinheit der Konturen, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde — wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben". Wenn im B-dur-Andante über gehaltenen Sextakkorden des mit Hörnern verbrämten Streichquartetts wie aus der meeresblauen Tiefe zum goldenen Sonnenlicht die beiden ritardierenden Anfangstakte des Solos aufsteigen, und das Pianoforte mit den einschmeichelnden Variationen des vom Violoncell vorgesungenen Liedes anhebt — lauter Liebkosungen der sich im Sechsvierteltakt wiegenden Melodie — glauben wir von einer vorspringenden Anhöhe des Monte Pellegrino weit über Land und Meer dem sinkenden Tagesgestirn nachzuschauen. Wer es gesehen oder gehört hat, fügen wir hinzu, „der hat es auf sein ganzes Leben". Goethes Beschreibung trifft Sizilien, und sie trifft auch das Brahmssche Andante in jedem einzelnen Zuge: in der Musik wie in der Landschaft „die Reinheit der Konturen, die Weichheit des Ganzen, das **Auseinanderweichen der Töne**". Als hätte Goethe die zweite Variation mit den vor- und nachschlagenden drei- und vierstimmigen gebundenen Staccatoakkorden gekannt, oder Brahms Goethe illustrieren wollen!

Was das Thema des innigen Liebesliedes betrifft, so läßt sich die Melodie

ohne besondere Schwierigkeit von der Phrase ableiten, welche im ersten Satze das Gesangsthema verdrängte (Notenbeispiel 5), und Schumanns in mancherlei Gestalt bei ihm wiederkehrendes Motiv:



die gemeinsame Wurzel beider, winkt aus der Ferne herüber. Andererseits wieder stimmt jene Melodie mit der Melodie des Liedes „Immer leiser wird mein Schlummer“:

ziemlich genau überein. Der Gedanke an ein Selbstzitat ist hier ausgeschlossen; denn Brahms wurde erst fünf Jahre später von Hanslick auf das Linggsche Gedicht aufmerksam gemacht und komponierte es im August 1886. Möglich, daß das Violoncellsolo zu den Liedern gehört, die nicht zu Worte kommen sollten, wie Sternaus „O wüßtest du, wie bald, wie bald“ im Intermezzo der f-moll-Sonate op. 5 [1]), und daß Form oder Inhalt des unterschlagenen Gedichts in dem nach Lingg gesungenen verwandten Liede unbewußt wieder auflebte. Ein merkwürdiges Zusammentreffen aber wollte es, daß Brahms ebendort an zweiter Stelle sich tatsächlich selbst zitierte. Wir öffnen das Herzgemach, nicht nur des Andantes, sondern des ganzen Werkes, und finden darin das „Todessehnen“ betitelte Lied aus op. 86, von dem wir wissen, daß es schon 1878 in Pörtschach entstanden ist. [2]) Der ergreifende und erhebende Schlußteil des tiefgefühlten, heilig ernsten Gesanges, der mit den Worten beginnt: „Hör' es, Vater in der Höhe“, erscheint in dem kleinen Mittelteile des Satzes, und zwar in der entlegenen Tonart des Liedes (Fis-dur). Die Melodie wird vom Klavier immer mit einem Dezimensprunge sanft nach oben geschnellt und löst sich in eine Kette von weithin hallenden, leise auf- und abschwellenden Seufzern auf, während

---

[1]) Vgl. I 120 ff. [2]) Vgl. III 193.

glockentönige Staktati die Begleitung ausführen. Dazu haucht die Klarinette *ppp* die ein wenig modifizierte Weise:



Sollte aus diesem Gebet, das an die zartesten Geheimnisse einer in Entsagung geübten Mannesseele rührt, ein trüber Schatten auf den vom Solovioloncell zurückgebrachten Liebessang fallen, so würde das Klavier ihn mit dem reizenden Getändel seiner Fiorituren hinwegscheuchen. Es schwimmt aber alles in ätherischer Klarheit. Zum letzten Male steigen im più Adagio die ritardierenden, öfters variierten Anfangstakte des Solos empor, und auf einer in das Azurgewölbe des Firmaments führenden Leiter von Trillern schwebt das zarte Tongebilde mit einem Scheidegruß des Violoncells von hinnen.

Vom Himmel zur Erde zurück und weit von Italien weg, bis ins Land der Magyaren führt uns das Finale, ein gemäßigtes Allegro im Zweivierteltakt mit mehreren prägnanten Themen, das, ohne ein ausgesprochenes Rondo zu sein, doch gern auf sein ergiebiges, jedesmal geistreich verändertes Hauptthema:



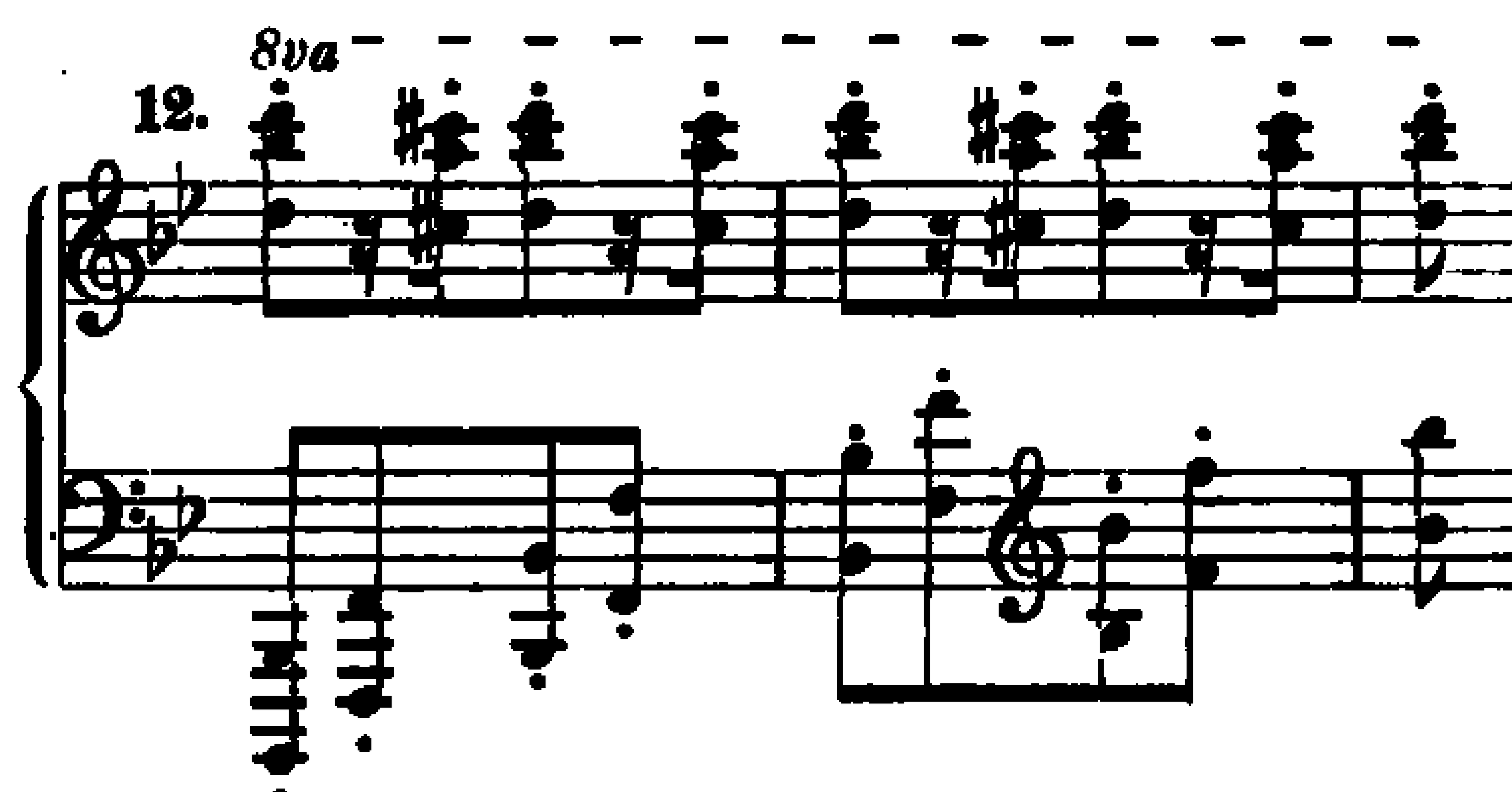
zurückkommt.

Wenn wir uns auch nicht verleiten lassen, so weit zu gehen wie Hanslick, der in seiner Besprechung des Werkes [1]) den letzten Satz den Gipfel des Ganzen nennt, so müssen wir doch zugeben, daß er an unmittelbarer, hinreißender Wirkung auf das Publikum die anderen Sätze überbietet. Die Faßlichkeit seiner Gedanken, die Einfachheit seiner Struktur und nicht zuletzt die graziöse Pikanterie seiner durchweg munteren Laune — bei Brahms eine seltene Erscheinung — haben ihn von Anfang an zum Liebling der Menge, also auch zu dem der Virtuosen, gemacht. Alles

---

[1]) Feuilleton der „Neuen freien Presse“ vom 31. Dezember 1881.

lauscht gespannt, sobald das Klavier nach einem unbändigen Ausbruch toller Laune:



diminuendo in Nonensprüngen von B nach e-moll übergeht, das a-moll des Seitensatzes vorbereitend, und alles lächelt befriedigt, wenn dann die Holzbläser die schmachtende Melodie alla zingarese einleiten:



Das Klavier tut, als bekümmere es sich wenig um die dunkeläugige Schöne, auf die es heimlich brennt; aber es erschmeichelt sich ihre Gunst mit dem süßen Doppelthema:



Orchester und Pianoforte tragen die geliebte Zigeunerin abwechselnd auf Händen. Die Bescheidenheit des begleitenden Orchesters, dem Pauken und Trompeten fehlen, liegt in der Natur

des Satzes begründet, ist ein Postulat seines Wesens. Das Gefühl einer gewissen traumartigen Wirkung, das, in Ermangelung anderer direkter Beziehungen zum ästhetischen Inhalt des übrigen Werkes, eine einheitliche Gesamtstimmung anbahnt, darf nicht verloren gehen. Der Konzertcharakter erleidet dadurch keinen Abbruch, im Gegenteil: er wird vom Finale erst recht und auf das entschiedenste festgestellt.

Warum sollte auch, und wäre es immerhin in Italien gewesen, ein Glücklicher nicht von dem gastfreundlichen Budapest und neuen Erfolgen träumen, welche den bereits im Dezember 1879 von den Deutschen und Magyaren der ungarischen Hauptstadt gleich hoch gefeierten Tondichter dort neuerdings erwarteten? Die glänzende Aufnahme verpflichtete zur Erkenntlichkeit. Budapest war die erste Stadt, in welcher Brahms sein neues Konzert (am 9. November 1881), und zwar aus dem Manuskript, öffentlich spielte; es erschien 1882 bei Simrock als op. 83 mit der Widmung: „Seinem teuren Freunde und Lehrer Eduard Marxsen zugeeignet." Auf dem Programme des ersten Philharmonischen Konzerts, das im großen Pester Redoutensaale stattfand, folgte das Konzert als zweite Nummer nach Cherubinis Medea-Ouvertüre. Als Novitäten schlossen sich die Akademische Festouvertüre und die c-moll-Symphonie von Brahms an, die beide vom Komponisten dirigiert wurden. Alexander Erkel begleitete das Konzert mit dem Orchester des Nationaltheaters, dem ständigen Hauptfaktor der dortigen Philharmonie. Ein Kammermusikabend im Quartettverein Krancsevics brachte drei Tage darauf ebenfalls ein verschämtes Brahms-Konzert im „Engeren", mit der Violinsonate und den beiden Rhapsodien.[1])

Ehe wir den schicksalsvollen Schritten des B-dur-Konzerts weiter nachgehen, müssen wir uns einem anderen Hauptwerk der Brahmsschen Tonmuse zuwenden: der für Chor und Orchester (mit Harfe ad libitum) komponierten „Nänie". Sie ist die zweite köstliche Frucht des in Preßbaum verlebten Sommers. Auch hier

[1]) Einer der ersten, der das Konzert nach Brahms spielte, war Rafael Joseffy. Er machte das Publikum von Newyork am 14. Dezember 1882 mit der Novität bekannt und eröffnete mit ihr einen Zyklus von Orchesterkonzerten, die er in der Steinway Hall gab.

genoß Billroth das schöne Vorrecht des feinsinnigen Liebhabers und aufrichtigen Freundes, sich zuerst an ihrer Götterspeise erlaben zu dürfen. Brahms ließ ihm die Partitur Anfang August zugehen, mit der Bemerkung, so eine eigentliche „Gartenmusik“, wie Billroth sie öfter bei ihm bestellte, sei das nun gerade nicht. Wenn das Stück ihm nicht gefalle, so möge er bedenken, daß Rhythmus und Metrum gar zu schwer für den Musiker sind. Es wäre ein Unsinn, derlei zu versuchen ...

Zweierlei bestimmte ihn, den Versuch dennoch zu wagen und die Distichen der Schillerschen Elegie in Musik zu setzen. Die „Nänie“ hatte ihm längst in die Augen gestochen, und nur aus Rücksicht auf Hermann Götz, der das Gedicht (1874) ebenfalls zum Text für ein Chorwerk mit Orchester verwertet hatte, stand er von seinem Vorsatz, es zu komponieren, ab. Von den verschiedenen, der griechischen Mythologie entlehnten Beispielen, mit denen Schiller seinen Ausspruch „Auch das Schöne muß sterben“ belegte, reizte ihn am mächtigsten die Szene, wo Thetis mit den Nereiden aus dem Meere steigt und die Klage um ihren vor Troja gefallenen Sohn Achilleus anhebt. Die Lockung, hier dem Dichter beizuspringen, der auf die Mithilfe des Musikers wahrlich nicht zu rechnen brauchte, war so stark, daß alles übrige mit in Kauf genommen wurde, was den Vollblutmusiker eher hätte abschrecken als anziehen müssen. Nun ruhte Götz schon seit vier Jahren von den Leiden seines kurzen Erdendaseins aus, und seine „Nänie“, die überall eine gerührte und dankbare Zuhörerschaft gefunden hatte, verhallte mit der Klage um ihn. Brahms konnte sich also ruhig von jeder weitern Rücksicht lossagen, ohne den Vorwurf der Pietätlosigkeit auf sich zu ziehen. Der heikle Stoff aber drängte sich ihm um so lebhafter auf, als ein äußerer Anlaß den inneren Wunsch zum kategorischen Befehl erhob, in dem der Zaudernde die Stimme des Schicksals vernahm.

Am 4. Januar 1880 war der große Maler Anselm Feuerbach, einsam und mit der Welt zerfallen, in Venedig gestorben. Was er Brahms bedeutete, und wieviel dieser ihm an tieferen Einsichten in die Kunst, an Befestigung in seinem gesinnungsverwandten Idealismus, an trotzigem Widerstand gegen die Majorität urteilsloser, vom hohlen Scheine verblendeter Schwachköpfe zu

verdanken hatte, ist schon bei anderer Gelegenheit gesagt worden.[1]) Um wenige, mochten sie immerhin im Leben ihm näher gestanden haben, hat Brahms tiefer und leidenschaftlicher getrauert als um den Schüler der Griechen, der bei manchem Symposion, leider nur zu flüchtig und zu selten, sein gleichgestimmter Gefährte gewesen war. Gab es eine beredtere, seiner würdigere Totenklage als Schillers „Nänie", die den Sarkophag des Künstlers mit beziehungsvollen tönenden Bildern schmückte, ganz in seinem Sinne wie in dem der geliebten Antike? Ein bedeutungsvoller Zufall wollte es, daß gleich das erste mythologische Beispiel Schillers: Orpheus, der Eurydike dem Schattenbeherrscher entführen will, bei Feuerbach vorkommt, und daß dieser zu seinem Bilde von einer Privataufführung des Gluckschen „Orpheus" bei der Viardot-Garcia in Baden-Baden, der die Freunde beiwohnten, angeregt wurde.

Schon 1880 in Ischl beschäftigte sich Brahms mit dem Entwurf zu dem geplanten Denkmal der Freundschaft, und die Schwierigkeiten der spröden Materie reizten ihn eher, als sie ihn entmutigten. Aber auch diese geistige Ernte war noch nicht schnittreif, auch sie bedurfte der intimen Berührung mit dem Lande, das Feuerbach wie seine Heimat geliebt, in dem er seine stolze Seele ausgehaucht hatte. Bei Syrakus oder Taormina sah der Musiker die „unsterbliche Mutter" dem Meer entsteigen, ähnlich, wie der Maler sie gesehen haben würde, und hielt auch dieses Dunstgebilde in jener Klarheit fest, die es ihm erlaubte, es in Tönen zu reproduzieren, sonderbar genug in derselben Tonart, die sich dem Adagio seines Konzerts ins Herz gesetzt hatte, in demselben Fis-dur, das mit farbigem Glanz auch dem ersten Sänger der „Nänie" bei seiner in Terzen geführten Thetis-Melodie zuschimmerte. Ob Brahms noch an den armen Götz und dessen Chorwerk dachte, als er am „Grabe Anselmos" sein erhabenes Totenlied anstimmte? Wer will es entscheiden! Soviel ist sicher, daß er in manchem wichtigen Punkte mit seinem Vorgänger übereinkam. Auch Götz beschloß die Nänie nicht mit dem letzten Pentameter Schillers, sondern ließ den vorangehenden Hexameter für den versöhnenden Ausklang sorgen. Aber Brahms, dem derselbe Einfall als sinniger

---

[1]) II 175 ff.

Zug nachgerühmt wird, darf sich doch noch andere Verdienste zuschreiben, von denen Götz nichts wußte. Eine hohe Errungenschaft der Tonkunst verdient die männliche, von antikem Geiste erfüllte Totenklage in Dur genannt zu werden, welche ohne antiquarische Velleitäten, kraft ihres eigentümlichen Ausdrucks allein, uns in die Zeit und jenes Land zurückversetzt, das Goethe-Feuerbachs Iphigenie mit der Seele sucht. Es ist griechische Musik, und zwar nicht aus der romanisierten Periode der verweichlichten „Graeculi", sondern aus dem klassischen Zeitalter des Perikles. Brahms hat die Form seines „Schicksalsliedes" op. 54 für die neue, geistig verwandte Komposition beibehalten. Hier wie dort die in einer einzigen langen Bläsermelodie (25 Takte) verlaufende Introduktion des Orchesters, welche ergreifend auf das Kommende vorbereitet, hier wie dort die dem Ensemble vorangehende Chorstimme, hier wie dort der durch Wiederholung dreifach gegliederte zweiteilige Satz mit dem Wechsel von Tonart und Tempo in der Mitte. Aber welche Fülle charakteristischer Abweichungen vom selbstgeschaffenen Vorbilde, die ebenso viele Verschärfungen sind! In der Orchestereinteilung tritt für die sanfte Flöte das schrillere Rohrblattinstrument der Oboe ein, die Chorführerin ist diesmal kein dunkler Alt, sondern ein heller Sopran, und die gekürzte Repetition wird von keinem Orchesternachspiel abgelöst, sondern, der Dichtung gemäß, in der dem Hauptsatz entsprechenden Weise vom Chor ausgeführt.

Nicht ohne Widerstreben fügte sich der Text den Anordnungen des Komponisten; doch das Gedicht gewann an sinnlichem Reiz, was es an Prägnanz der Dialektik verlor. Wurden von seinen sieben Distichen die vier ersten zu einer im einzelnen wohl unterschiedenen Gruppe zusammengeschlossen, so blieben für den Mittelsatz nur zwei Verspaare, für den dritten Teil gar nur das eine pointierte Schlußdistichon übrig. Um das zerstörte Gleichgewicht wieder herzustellen, mußte der Komponist zu Textwiederholungen seine Zuflucht nehmen und zuletzt die Pointe des Dichters opfern. Nur durch List konnte Brahms das widerhaarige Metrum bändigen; die kaum zur Ruhe gebrachten Füße der silbenreichen Hexameter standen immer wieder gegen den Takt auf und verlangten bald nach vier-, bald nach fünfteiligen Perioden. Noch größere Ver-

legenheiten bereiteten die verschiedenen Zäsuren, von denen Schiller nicht die bequeme, den Vers ungefähr halbierende, nach dem dritten Trochäus,[1]) sondern die Pent- und Hephthemimeris (Einschnitte nach drittehalb und viertehalb Füßen) bevorzugte Selten aber ist aus der Not eine beifallswürdigere Tugend gemacht worden als eben hier. Denn gerade der mittlere, der musikalischen Behandlung zugänglichste Teil des Gedichts läßt sich die breitere Behandlung gern gefallen. Nicht eindringlich genug kann es gesungen und gesagt, nicht oft genug wiederholt werden, „daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt“.



heißt es vorher, und dem in Tränen aufgelösten, synkopierten Sopran gesellen sich die übrigen Stimmen wehklagend hinzu. Die Dehnungen des Textes, welche das Weinen symbolisieren, machen den Kunstgriff zum Kunstmittel. Auf das Hinausziehen der Melodie und das Auf und Ab ihrer sich wiederholenden größeren Intervallenschritte (Quart und Oktave) ist das ganze Chorlied gegründet. Die Art der Melodiebildung taugte nicht nur dem Texte, sondern paßte sich auch der Form des Satzes gefügig an,

---

[1]) In einem Skizzenbuche Beethovens aus den Jahren 1815 und 1816 kommt ein homerischer Hexameter vor, den sich der mit demselben Problem ringende Meister in folgender Weise musikalisch zurechtlegte:



So einfach ging die Sache bei der „Nänie“ nicht ab. Mit den Rückertschen Distichen der „Nachtwache“ op. 104 Nr. 1, welche alle die Zäsur κατὰ τρίτον τροχαῖον in der Mitte tragen, gab es leichtere Arbeit.

ob ihn der Komponist nun polyphon, wie in dem Fugato des ersten, oder homophon, wie in der vereinfachten Weise des zweiten, oder endlich gemischt, wie in dem nach der Repetition wieder zum Zusammenschluß der Stimmen drängenden dritten Teile gestaltete. Mit dem Eintritt des Fis-dur-Satzes geht der Sechsviertel- in den Viervierteltakt über; der Wechsel von Satzform, Rhythmus und Harmonie wirkt wie ein Wunder, und die schöne Melodie, der, wie den Idealfiguren Feuerbachs, kein Erdenstäubchen anhaftet, tut ein übriges, um die Illusion des göttlichen Bildes hervorzurufen. Das Schlußwort des Werkes „Herrlich" kommt dem Ganzen als Epitheton zu.[1]) Hanslick wendete auf die „Nänie" den Ausspruch an, den Feuerbach über sein Bild „Poesie" tut: „Es ist kein Bild nach der Mode; es ist streng und schmucklos. Ich erwarte kein Verständnis dafür, aber ich kann nicht anders. Und wer sich die Mühe nimmt, es lange anzusehen, dem wird etwas daraus anwehen, als ob das Bild kein Bild aus unserer Zeit sei." Um so tiefer wirkte die „Nänie" auf feinere, in Leben und Kunst erfahrene und erprobte Gemüter. Frau v. Herzogenberg ließ sich das furchtbare Lobes- und Schmeichelwort entschlüpfen: „Die Mütter haben's gut auf der Welt, auch die, der Sie das Klagelied widmen, wenn sie auch trauert!"

Die „Nänie" ist „Frau Hofrat Henriette Feuerbach" zugeeignet, der Stiefmutter des Künstlers, die Anselm wie ihren eigenen Sohn liebte, und die von ihm wie seine rechte Mutter wiedergeliebt wurde.[2]) Beim Tode des Freundes hatte ihr Brahms kein Zeichen der Teilnahme gegeben; sie und er standen ihm zu hoch für einen gewöhnlichen Kondolenzbrief, und er (Brahms) durfte annehmen, mit seinem Schweigen nicht mißverstanden zu werden. Nachdem das Werk vollendet worden war, also anderthalb Jahre nach Anselms Tode, richtete er von Preßbaum folgendes Schreiben an Frau Feuerbach:

---

[1]) Wilhelm Gericke, der die Direktion der Wiener Gesellschaftskonzerte übernommen hatte, führte die „Nänie" am 6. Januar 1882 auf. Zum allerersten Male erschien das Werk am 6. Dezember 1881 in einem Extrakonzert der Züricher Tonhallegesellschaft. Brahms dirigierte es und spielte außerdem sein B-dur-Konzert.

[2]) Vgl. II 175.

„Hochverehrte Frau!

Erlauben Sie, daß ich ohne weitere Vorrede Ihnen eine Bitte vortrage. Ich habe in der letzten Zeit das Gedicht ‚Nänie‘ von Schiller für Chor und Orchester komponiert. Gar oft mußte ich, wenn mir die schönen Worte durch den Sinn gingen, Ihrer und Ihres Sohnes gedenken, und ich empfand unwillkürlich den Wunsch, meine Musik seinem Gedächtnis zu widmen. Damit dies ein äußeres Zeichen habe, erlaube ich mir die Frage, ob ich das Stück, falls ich es veröffentliche, Ihnen zueignen darf.

Es ist möglich, daß Sie dies nicht wünschen, ja daß Sie nicht gerade gerne an mich erinnert sind? Denn u. a. haben Sie zu einer Zeit, in der Ihnen gewiß viele Zeichen der Teilnahme wurden, von mir kein Wort gehört. Und doch werden wenige herzlicher Ihrer gedacht haben, und gewiß wenige Ihren herrlichen Sohn ernstlicher verehren als ich. Falls mir Ihr Wohlwollen ein wenig erhalten blieb, und falls es Ihnen kein unangenehmer Gedanke ist, Ihren und den Namen Ihres Sohnes in der angedeuteten Weise mit dem meinem verbunden zu sehen, bitte ich um ein Wort der Einwilligung.

In hoher Verehrung

Ihr ergebener Johs. Brahms.“ [1])

---

[1]) Mitgeteilt von H. Ebert in den „Süddeutschen Monatsheften“, März 1907. — Karl Neumann, der die zweite Auflage der Allgeyerschen Feuerbach-Biographie herausgegeben hat, kommt in der Einleitung auf einen Besuch zu sprechen, den er bei der Mutter des Malers machte, und fährt in der Schilderung des dabei Erlebten fort: „Frau Feuerbach setzte sich vor dem geöffneten Flügel nieder, erst, wie um auszuruhen. Dann fragte sie, ob ich das Chorwerk kenne, das Johannes Brahms als ein Verehrer von Anselms Kunst ihr gewidmet habe, die Komposition von Schillers ‚Nänie‘. Sie reichte mir die Noten und begann auswendig zu spielen ...

‚Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget ... usw. — Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.‘ —

Bei einer Stelle mußte ich unwillkürlich aufsehen.

An den Textworten von den weinenden Göttern und Göttinnen angekommen, verstummt die Begleitung; der Chor singt allein; es sind wenige Takte; aber über ihnen liegt eine Empfindung unendlicher Verlassenheit, eine Trostlosigkeit, vor der jeder Zuspruch schweigt: ‚Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt!‘ Die Frau am Flügel in dem schwarzen Gewand,

Der Vorbehalt „falls ich es veröffentliche“ war keine Redensart. Wie auch sonst immer, wollte Brahms nichts drucken lassen, was er nicht vorher gehört hatte. Gericke und der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sollten das Werk aus der Taufe heben, aber ihr Konzert erlitt einen Aufschub, und Zürich kam ihnen, wie schon oben erwähnt wurde, zuvor. Brahms fühlte sich fast beunruhigt, als ihm Dr. Abraham schon im Oktober das Honorar dafür zuschickte, und er warnte ihn, nicht „gar zu prompt“ zu sein, weil er das Stück ja noch gar nicht habe! Die begeisterte Zustimmung der beiden Herzogenbergs, welche die Partitur an den Verleger weiterbeförderten, nachdem Brahms ihnen das Stück bei ihrem Wiener Oktoberbesuche vorgespielt hatte, machte ihn zuversichtlicher. Daß Brahms die „Nänie“ der Edition Peters zuwendete, war ein Akt der Kourtoisie. Es kam ihm darauf an, den Verlag für die Händelschen Kammerduette zu entschädigen, von denen er sich überzeugen mußte, daß sie nichts weniger als „gangbare Artikel“ seien. Anfangs beabsichtigte er sogar, ihm das Klavierkonzert zu überlassen. Simrock, der davon hörte und in Besorgnis, seinen besten Autor zu verlieren, nach Preßbaum eilte, schlug einen Höllenlärm. Belustigend ist die Art, wie Brahms beide feindliche Verleger ironisiert und trotzdem doch zufriedenstellt. Während er Simrock gut zuredet, er möge doch ehrlich sein und sich bedanken, daß er ein Klavierkonzert an ihm vorbeigehen lasse, schreibt er an Dr. Max Abraham:

„Ich hatte die gute Absicht, Ihnen von meiner Musik gleich zentnerweise ins Lager zu schaffen, indem ich Ihnen ein enorm großes Klavierkonzert anbieten wollte. Herr Simrock ist Ihnen aber ein viel zu freundlich gesinnter Kollege. Er will das schwere Kreuz durchaus auf sich nehmen und für Sie tragen!

Da kann ich nun nichts machen als Ihnen einstweilen ein ganz kleines zierliches anbieten. Es ist ein kleines Stück für Chor und Orchester: Nänie von Schiller, das ich — einstweilen hören möchte. Herr Simrock hat für den Fall immer die Güte, mir die

---

den schwarzen Schleier auf dem weißen Haar, schien nicht mehr dieselbe, die sie eben gewesen. Die hohe Gestalt, nach vorn gebeugt, verloren in den Klang der Töne und Erinnerungen — war es nicht die tragische Muse selbst, und war es nicht ein Schicksalslied, was sie kündete?“

Violinen und die Singstimmen stechen zu lassen. Der oder die betreffenden Gesangvereine, mit denen ich probiere, schaffen sich natürlich die Stimmen an — vor der eigentlichen Herausgabe, die dann ganz gemächlich erfolgt. Ich weiß aber nicht, ob Ihnen so behagliche, überlegende Langsamkeit paßt?

Als Honorar dachte ich 3000 Mark zu empfangen, doch können Sie das Stück erst beaugenscheinigen, wenn es vom Kopisten zurückkommt."

Für das Klavierkonzert zahlte Simrock das Dreifache, ebensoviel, wie das Violinkonzert gekostet hatte. Brahms stichelte: wenn es Simrock (der mit dem früheren Werke kein schlechtes Geschäft machte) nicht noch nachträglich ein barer Unsinn scheine, soviel dafür ausgegeben zu haben, so könne er die neuntausend Mark noch einmal „gern riskieren". Sei ihm die Forderung zu hoch, möge er es ehrlich sagen; der Geldpunkt werde sie nicht auseinanderbringen; eher die Ausstattung der Simrockschen Titelblätter. Seit ihm der junge Maler Max Klinger zu Weihnachten 1880 den Zyklus von Radierungen „Amor und Psyche" gewidmet hatte, war Brahms sehr wählerisch geworden. Jene originellen Ausbrüche einer kaum zu bändigenden Künstlerphantasie gefielen ihm außerordentlich. Er fand sie „höchst interessant und talentvoll", verschickte die Blätter an Freunde und empfahl sie überall zum Ankauf.[1]) Es geschah dann ganz in seinem Sinne, als Simrock den Künstler mit den Entwürfen zu Titelblättern Brahmsscher Kompositionen betraute. Auf dem Umschlage der „Nänie" — „Nenie" sah ihm zu „berlinisch" aus — hätte er gern „ein paar zarte (griechische) Lorbeerzweige, die den Namen (das Titelwort)

---

[1]) Klingers Brahms-Verehrung datierte schon von seiner Münchener Zeit her. Ein schwärmerischer Musik- und Literaturfreund, war er durch Jean Paul und Schumann, die Abgötter seiner Jugend, an Brahms gekommen, dessen f-moll-Sonate ihn völlig im Bann hielt. Musik, und besonders die Brahmssche, regte ihn zum Schaffen an. Dank seiner seltenen Gabe, musikalischen Vorgängen mit dem Griffel in der Hand nachzugehen, hat er auch dem Laienpublikum tiefere Einblicke in das Wesen der Tonkunst erschlossen. Die Widmung seines Werkes, für die er Brahms hinterdrein um Entschuldigung bitten zu müssen glaubte, sollte, wie er dem Meister bescheidentlich zu verstehen gab, für die glücklichen Stunden danken, die das Hören und die Erinnerung an die Aufführung Brahmsscher Werke ihm bereitete.

streifen" und darunter einige Palmblätter gehabt. So gedachte er auf den Gegenstand seiner Totenklage hinzudeuten. Als die Zeichnung nicht nach Wunsch ausfiel, meinte er zu Dr. Abraham, Feuerbach verdiene bessere Lorbeeren, und die „Nänie" hoffentlich auch. Aber der Inhaber der Firma Peters ließ es bei dem Universalumschlage seiner Edition bewenden, und Brahms gab sich zufrieden. Er hatte mit geschäftlichen Angelegenheiten und mit den Korrekturen der beiden Novitäten genug zu tun. Überdies besorgte er noch selbst eine Ausgabe des Konzerts für zwei Pianoforte, die gleichzeitig mit der Partitur erschien,[1]) und darüber ging der Sommer hin.

Aus seiner Arbeit wurde Brahms in Preßbaum von Joachim aufgestört. Dieser kam sehr aufgeregt und gänzlich unvermutet an einem Sonntag (11. September) zu dem Freunde, um neuerdings Rat in seinen ehelichen Zerwürfnissen einzuholen, die sich nach vorübergehenden kurzen Friedensintervallen ins Unerträgliche gesteigert hatten. Brahms, der es müde wurde, immer wieder den Vermittler zu spielen, zumal als er bei der Natur Joachims die völlige Aussichtslosigkeit seiner Bemühungen erkannte, trat nachdrücklicher denn je für die beleidigte Frau ein und warf dem eifersüchtigen Gatten sein Mißtrauen und seinen Wankelmut in so scharfer Weise vor, daß Joachim ergrimmt abreiste.

Um die leidige Ehestandsgeschichte, die schon bald nach Joachims Verheiratung mit Mißhelligkeiten begann und nach zwanzigjährigem, immer wieder gefährdetem und in Frage gestelltem Zusammenleben zur endgültigen gerichtlichen Trennung der Gatten führte, nicht später noch einmal aufrollen zu müssen, sei hier die Hauptsache vorweggenommen und nur soviel erwähnt, wie nötig ist, um von Brahms den Vorwurf abzuwehren, daß er unfreundschaftlich an Joachim gehandelt habe.

Bei dem Musikfeste, welches vom Koblenzer Musikinstitut im Juli 1883 zur Feier seines 75jährigen Bestehens veranstaltet wurde, wäre es nicht nur zu einer gründlichen Aussprache, son-

[1]) In dieser Gestalt lernten einige Freunde das Konzert vor der Wiener Aufführung kennen, die erst am zweiten Weihnachtsfeiertage in den Philharmonischen Konzerten stattfand. Brahms und Brüll spielten es uns (Billroth, Hanslick, Richter und dem Verfasser) in Ehrbars Klavieretablissement vor.

dern vielleicht auch zur Versöhnung der beiden Ehrengäste gekommen, wenn Brahms, der die Alt-Rhapsodie aufführte, nicht fest auf seiner Meinung beharrt, und Joachim, hierüber aufgebracht, ihm nicht jede weitere Erklärung abgeschnitten hätte. Ursache des erneuten und erschwerten Mißverständnisses war ein von Brahms an Frau Joachim gerichteter Brief und dessen Folgen. Auf diesen verhängnisvollen Brief hatte bereits der Dichterkomponist Hans Schmidt in einem, zuerst in der Petersburger Zeitung veröffentlichten, dann im „Musikalischen Wochenblatt" vom 12. April 1883 reproduzierten Lebensbilde Amalie Joachims angespielt, mit der Bemerkung, zwar habe sich die boshafte Verleumdung neuerdings an den Namen der, wie jede Künstlerin, dem täglichen Gerede schutzlos ausgesetzten Frau geheftet, die Besten in der Kunstwelt aber, darunter ein Brahms, hätten sich bereits offen für sie erklärt, und in kürzester Frist stehe auf juridischem Wege ihre vollkommenste Rechtfertigung zu erwarten.

Hans Schmidt, der 1881 für längere Zeit nach Wien übergesiedelt war, um seine musiktheoretischen Kenntnisse bei Nottebohm zu erweitern, verkehrte damals viel mit Brahms und in dessen Freundeskreise. Er hatte kurz vorher seine Hofmeisterstelle bei Joachim nur darum aufgegeben, weil er, wie fast jeder jüngere Mann, der Frau Amalie in die Nähe kam, bald vom Hausherrn scheel angesehen wurde. Unter Joachims Eifersucht hatte auch der Sänger Zur Mühlen, ein Freund Hans Schmidts, zu leiden. Es spielten sich erregte Szenen zwischen den Beteiligten ab, die in der Öffentlichkeit nicht unbemerkt blieben. Brahms war von Schmidt über diese Vorfälle unterrichtet, und da er den jungen Mann als Künstler und Menschen hochhielt[1]), jene Vorkommnisse

---

[1]) Folgendes Schreiben, das Brahms an Schmidt im Sommer 1881 richtete, bestätigt es:

„Sehr geehrter Herr, Sie haben mir eine ganz unerwartete und ernstliche Freude gemacht, für die ich Ihnen doch gleich und auf das herzlichste danken will. Ich muß das um so mehr, da Sie ja nicht wissen, daß es nicht Wien, sondern Preßbaum ist, wo Ihr Buch mir schöne Sommertage verschönt.

Daß ich Ihre Musik und Ihre Poesie immer mit aller Sympathie empfing, wissen Sie — aber — wenn Sie alle Ihre Freunde so überraschen,

überdies mit eigenen Erfahrungen übereinstimmten, die er mit Joachims zur fixen Idee gewordenen Schwäche gemacht hatte, so zögerte er keinen Augenblick, Farbe zu bekennen. Soweit durfte die Rücksicht auf den Freund, dem weder mehr zu raten noch zu helfen war, unmöglich gehen, daß er die himmelschreiende Ungerechtigkeit noch unterstützt und indirekt geholfen hätte, die von ihm innig verehrte Künstlerin ins Elend zu stoßen. Wenn Joachim sich, wie Brahms sagte, das eigene Haus über dem Kopf anzündete, so wollte er wenigstens retten, was zu retten war, und enthielt der Beteiligten und Verfolgten, als sie sich in ihrer gänzlichen Verlassenheit brieflich an ihn wandte, seinen trostreichen Beistand nicht vor. Sie hatte ihm geschrieben, daß sich alle Welt von ihr abwende, was sie schließlich ertragen würde, wenn nur er (Brahms) nicht schlecht von ihr dächte, und Brahms ihr darauf erwidert, daß er ihrem Manne seit fünf Jahren vorausgesagt hätte, wohin es mit ihnen kommen würde, und daß er niemals an ihr irre geworden sei.

Als dann im Scheidungsprozesse, den Joachim anstrengte, vor Gericht Beweise von der Frau verlangt wurden, daß gemeinsame Freunde an ihre Unschuld glaubten, legte die Angeklagte den Brief vor (ohne von Brahms dazu autorisiert worden zu sein), und der Richter sprach sie infolgedessen frei. Wohl fühlte sich Brahms, als er davon erfuhr, verpflichtet, dem Freunde mitzuteilen, daß ihm die Verlegenheit, sich für oder gegen die Benutzung seines als Entlastungszeugnis verwerteten vertraulichen Trostschreibens auszusprechen, erspart geblieben sei, daß Frau Joachim eigenmächtig zu diesem Mittel in der Not gegriffen habe, daß er ihre Indiskretion zwar um Joachims willen bedauere, daß er aber, da nichts in jenem Briefe stehe, was er ihm nicht oft

und alle Ihr Buch mit so viel Liebe und — Respekt lesen, wie ich — so müßte Ihnen dies schon eine hübsche und eigene Freude sein.

Man kann nicht wohl einen angenehmern und wohltuendern Eindruck vom Menschen und Dichter empfangen, als Ihr Buch ist, mir beim ersten Anblick gab.

Ich bin hier (Preßbaum a. d. Westbahn) so nahe bei Wien, daß die nächsten Regentage mich hinüberbringen; dann hoffe ich Sie zu sehen, und für heute bitte ich nur mit dem einstweiligen kurzen Wort des Dankes fürlieb zu nehmen."

genug gesagt habe, und wovon er jede Zeile aufrecht erhalten und vertreten könne, sich eigentlich verpflichtet gefühlt haben würde, ihr die Erlaubnis zur Benutzung des Dokumentes zu erteilen, falls sie ihn darum ersucht hätte.[1]) Dies Joachim rechtzeitig zu intimieren, unterließ Brahms, dem vor einer solchen komplizierten schriftlichen Auseinandersetzung und den zweifellos daraus erwachsenden Mißverständnissen und Gegenvorstellungen graute, oder verschob es bis auf den Zeitpunkt einer persönlichen Begegnuug.

Seiner Gewohnheit gemäß sprach er sich lieber in der ihm eigenen symbolischen Weise auf Notenpapier aus, von der er in der frommen Einfalt seines Herzens überzeugt war, daß sie aller Welt verständlich sein und ihren Zweck erreichen müsse. Er griff auf einen schon im Winter 1863/64 gefaßten, aber nur zur Hälfte ausgeführten Vorsatz zurück, dem damals jung verheirateten Ehepaar Joachim „ein wundervolles altes katholisches Lied zu häuslichem Gebrauche zu schicken“[2]), nahm das nicht zur völligen Zufriedenheit gediehene, bald wieder zurückerbetene „Geistliche Wiegenlied“ noch einmal vor, gesellte ihm einen beziehungsvollen weiteren Gesang für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte bei und ließ dieses schöne ergänzte Werk 1884 ohne Widmung erscheinen. Wem es im stillen zugeeignet war, konnten nur die wissen, die es näher anging. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Brahms in seiner Absicht von Billroth bestärkt wurde. Als ihm der Freund das neue Bratschenlied im August 1884 mitteilte, erwiderte Billroth, es sei höchst poetisch und werde ge-

---

[1]) Nach Aufzeichnungen Gustav Wendts vom Jahre 1887; er schrieb die Gespräche, die er in Thun mit Brahms hatte, immer sofort nieder. Ich habe dasselbe Thema dreimal von den Nächstbeteiligten, von Simrock, Brahms und Joachim variiert gehört. Den tiefsten Eindruck hat es mir von Joachim gemacht. In einer vertrauten Stunde, die wir 1903 in Gmunden vor einem musikalischen Tee bei der Königin von Hannover verlebten, fragte er mich aufs Gewissen, was mir Brahms von dem Zusammenbruch seiner Ehe erzählt, und wie er über seine Frau geurteilt habe. Der Unglückliche liebte und haßte die am 9. Februar 1899 Verstorbene noch immer, war noch über das Grab hinaus auf sie eifersüchtig. Die Versicherung, daß Brahms von ihrer Unschuld fest überzeugt gewesen sei, schien ihm eine augenblickliche Erleichterung zu gewähren. Er seufzte tief auf und fuhr sich über die Augen.

[2]) Vgl. II 46 und Briefwechsel V 2 S. 34.

wiß sehr schön klingen. „Wenn Du es nicht bald (etwa zusammen mit dem der Joachim gewidmeten Wiegenlied) drucken läßt, möchte ich es gern zum Winter in Abschrift haben" . . .

Als Frau Joachim die beiden Lieder am 7. Januar 1886 in Wien, von Hellmesberger begleitet, in dessen Quartettsoireen zum erstenmal öffentlich sang,[1]) war ihr Schicksal bereits entschieden, die Nutzlosigkeit auch dieses letzten idealen Versöhnungsversuches längst festgestellt. Auf einen solchen hatte es Brahms zweifellos abgesehen. Beide Gesänge sind aus der innigsten Zuneigung zu den ihm teuren Menschen heraus empfunden und geschöpft, und beide sind in ihrer Vereinigung von dem nicht weniger innigen Wunsche beseelt, verstockte Herzen zu erweichen, lindernden Balsam der Tränen in brennende Augen zu träufeln und halt- und führerlos im Dunkel tastende Hände ineinander zu legen.

„Gestillte Sehnsucht" ist das Lied sehnenden Verlangens, das erst im Tode zur Ruhe kommt, könnte also ebensogut „Ungestillte Sehnsucht" heißen. Bis zum Sterben mich nach dir zu sehnen, ist mein Schicksal! So spricht der Sinn. Die tiefe Frauenstimme singt ihr frieden- und hoffnungsloses Abendlied; nur auf Traumgefieder eilt ihr Geist in goldne Fernen, woher das Saitenspiel ertönt, und ihr Gesang schmiegt sich ihm an, als wolle er sich mit ihm vermählen. Aber kein irdischer Finger hat die Saiten der Viola d'amour berührt; der Engel der Barmherzigkeit, der hier musiziert, ist auch der Engel des Todes. Noch deutlicher, noch persönlicher sind die Anspielungen im zweiten Gesange, der nun ein ganz anderes moralisches Gewicht, eine viel tiefere, traurige Bedeutung erhält als vor zwanzig Jahren, in den Tagen jungen Glückes. Mit Josef, der im Text des alten Weihnachtsliedes von Maria gebeten wird: „Josef, lieber Josef mein, hilf mir wiegen mein Kindelein" ist natürlich Josef Joachim gemeint. Auch dieses Lied war nun zum Gebet einer Einsamen, der verlassenen Mutter, geworden, welche die Engel im Himmel anfleht, den Schlaf ihres Kindes zu behüten — von dem Vater verlautet nichts in dem Geibelschen, Lope de Vega nachgebildeten

[1]) Überhaupt zum ersten Male öffentlich gesungen wurden die beiden Bratschenlieder wohl am 29. Januar 1885 von Auguste Hohenschild bei der Stiftungsfeier des Krefelder Singvereins.

Gedicht. Erstaunlich wie das Finderglück des Komponisten, dem zu der als Leitmotiv gebrauchten, geistreich umgemodelten alten Kirchenmelodie[1]) ein neuer Text in die Hand fiel, ist seine er=

---

[1]) Die Verbreitung des dem Sethus Calvisius zugeschriebenen, in Corners „Großes katholisches Gesangbuch" übergegangenen alten Weihnachtsliedes erstreckt sich über Deutschland hinaus nach Mähren und Böhmen. In der Kirche zu St. Maria Magdalena, einer der beiden evangelischen Hauptkirchen meiner Vaterstadt Breslau, wurde alljährlich einmal, und zwar während der am frühen Morgen des ersten Weihnachtstages, vier Stunden vor dem eigentlichen Gottesdienst, abgehaltenen Feier der „Heiligen Nacht" folgendes Lied intoniert:

Sau = se, lie = be Nin = ne, was ra = schelt eim Struh? Das
sein die Wul = le = gän = sel, die hab'n kee = ne Schuh'. Der Schuster hat
La = der, keen' Lei = sten da = zu, drum giehn die Wul = le = gän = sel doch
im = mer a = su.—— Nin = nei—— La = tei.——

Der Organist spielte die allbekannte Melodie (sie galt mit ihrem Text beim Volke für das erste Wiegenlied Christi, mit welchem die Muttergottes den Heiland schon anno eins in Schlaf gesungen) und zog dazu das „Engelregister". Eine in den Wolken der Barockorgel verteilte Schaar glöckchenschlagender, paukender und triangulierender Flügelknaben musizierte mit, zur großen Erbauung der lieben, auf dem Orgelchor postierten Schuljugend. Daß dem Liede die alte, von Brahms verarbeitete Melodie zugrunde liegt, hört jeder; sie ist im Notenbeispiel mit × × × kenntlich gemacht. Hoffmann v. Fallersleben teilt in den „Schlesischen Volksliedern" eine abweichende Fassung mit; das Lied „Es sangen drei Engel" (Christus am Ölberge) gehört ebendahin. Das Wiegenlied in Smetanas Oper „Hubička" (Der Kuß) desgleichen. Liszt überweist der Melodie eine Hauptrolle in seiner „Legende von der heiligen Elisabet", Herzogenberg benutzt sie in seiner „Geburt Christi" und Humperdinck in seinem Märchenspiel „Hänsel und Gretel".

finderische Kunst. Mit den eng zueinander gehörigen Stimmen des Alt und der Bratsche wußte er unter voller Wahrung ihrer Selbständigkeit noch eine dritte, dem Pianoforte zugewiesene kontrapunktierende Stimme zu verbinden und brachte dadurch eine wohltuende Mannigfaltigkeit in den tiefen Klang des Ganzen. Beide Lieder, die demselben Gesetze der dreiteiligen Form gehorchen, lassen diese von den Italienern des 17. und 18. Jahrhunderts, wie Scarlatti und Ariosti, mit Vorliebe gepflegte Art der Kammermusik wiederaufleben, und zwar in ganz moderner, jedes musikalische Ohr ansprechender Weise.

Sehr möglich, daß Joachim sich von der Publikation des seiner Frau und ihm in Mund und Hand komponierten Freundschaftsbeweises von neuem verletzt fühlte. Die frostige Steifheit der von Joachim an Brahms gerichteten Briefe machte erst der früheren Herzlichkeit wieder Platz, nachdem das alte Bündnis bei den Proben zum Doppelkonzert op. 102 (in Baden-Baden 1887) wieder erneuert und frisch besiegelt worden war. Bis dahin wichen sie einander höflich aus, obwohl Brahms dem gedrückten Freunde dadurch, daß er ihm mit der Zuwendung seiner Novitäten manche Gefälligkeit erzeigte, zu verstehen gab, wie hoch er ihn schätzte.[1]) Der geschiedenen Frau nahm sich Brahms liebevoll an, verschaffte ihr Engagements, gab mit ihr Konzerte und führte sie in die ihr schwer verleidete Öffentlichkeit ritterlich wieder ein.

Von unserer, den Ereignissen vorgreifenden Abschweifung wieder ins Jahr 1881 zurückkehrend, finden wir den in Freundschaft und Liebe früh zur Resignation gezwungenen Brahms im Begriff, eine neue, außerordentlich folgenreiche Verbindung anzuknüpfen, welche ihm Ersatz für den verlorenen Genossen seiner

---

[1]) Im November 1883 schreibt Brahms an Franz Wüllner, dem er die dritte Symphonie für Berlin bereits zugesagt hatte, als ihm einfiel, daß er sie eigentlich Joachim schuldig sei: „Du kennst unser eignes, schwieriges Verhältnis, von dem ich sehr wünschen muß, daß es nicht gar zu unerquicklich werde“, und um dieselbe Zeit: „Es ist gekommen, wie ich dachte, und Du weißt es ja, wie ich auch von Herzen wünschte: Joachim führt meine Symphonie auf. Du weißt und begreifst, daß mir das eine sehr ernste Freude ist — ich brauche Dir nicht von allem Möglichen vorzureden . . .“

Jugend zu leisten versprach und auch sonst allerlei gute Aussichten eröffnete. Hans von Bülow hatte im Februar in Wien konzertiert — sein Vortrag der fünf letzten Sonaten Beethovens (an einem Abend!) war die sprechendste Illustration zu seiner autokritischen Beethoven-Ausgabe — und er hatte den Wiener Aufenthalt dazu benutzt, um für künftige, im stillen bereits geplante Eroberungszüge das Terrain zu rekognoszieren. Seit dem 1. Oktober 1880 bekleidete der revolutionäre Wiederhersteller Beethovens den unscheinbaren, für ihn erst geschaffenen Posten eines Herzoglich Meiningischen Musik-Intendanten; aber er stieg von ihm schnell zum musikalischen Diktator Deutschlands hinan. Mit weitgehenden Vollmachten und verhältnismäßig ansehnlichen Mitteln ausgerüstet, die der groß denkende, kein materielles Opfer scheuende Enthusiast, wenn es not tat, aus Eigenem vermehrte, durfte er daran gehen, die Mission der „Meininger" auf musikalischem Gebiet wieder aufzunehmen und mit einem wohldisziplinierten Orchester Ähnliches, womöglich noch Größeres zu vollbringen als die berühmte schauspielerische Mustertruppe. Seinem scharfen Verstande konnte nicht verborgen bleiben, daß das demokratische Prinzip der Meininger, aus mittleren Kräften ein vorzügliches Ensemble zu bilden, sich nur bedingungsweise und mit Vorbehalt auf die künstlerischen Individualitäten des Schauspielpersonals anwenden ließ, von denen jede einzelne einen anderen poetischen Charakter vertreten soll; desto besser aber für die an die Stimmen ihrer Partitur gebundenen, keineswegs zu Solisten berufenen, für gewöhnlich unterschiedslos im Dienste der Allgemeinheit tätigen Mitglieder des Orchesters paßte. Die Art, wie Bülow sich der selbstgestellten Aufgabe unterzog, ein schlagfertiges, jeder Anforderung gewachsenes, an Feinheit und Prägnanz des Ausdrucks womöglich unübertreffliches symphonisches Organ heranzubilden, verbürgte den sicheren Erfolg. Denn er war der Mann, seinen Willen durchzusetzen, eine der seltenen Naturen, denen es das Höchste ist, sich für eine Idee zu ruinieren. Generalfeldmarschall und Korporal, Exerziermeister und Soldat, Dirigent und ausübender Künstler in einer Person, konnte er für einen Napoleon im Kleinen gelten. Und auch darin glich sein Geschick dem des großen Welteroberers, daß er, von unersättlichem persönlichem Ehr-

geiz gejagt, sein Ziel überflog und dem Feinde in der eigenen Brust erlag.

Sein Stern mußte sich zum Unstern verwandeln; er gehörte, seiner exzentrischen Laufbahn gemäß, von Hause aus zu den Kometen, und er wäre in einen Schwarm von Meteoren verpufft, wenn er nicht über dem Hause in der Karlsgasse Nr. 4 stehengeblieben wäre, um Fürsten und Hirten den Weg zu weisen. Dort erneuerte Bülow seinen Besuch von 1872, wo er zum erstenmal in Wien für Brahms und dessen Klaviermusik öffentlich eingetreten war. Brahms interessierte sich lebhaft für die Orchester-Reformpläne, die ihm Bülow mit dem leidenschaftlichen Eifer seines sprühenden Temperaments, aber auch mit der Akribie seines philologischen Gewissens bis ins letzte Detail hinein entwickelte. Aufstellung der Instrumentisten, technische Vervollkommnungsversuche, praktische Revisionen und Retouchen inkorrekter oder unvollkommener Partituren und andere Experimente des spitzfindigen Musikgrüblers — denn auch ein solcher konnte der musikalische Freidenker sein — wie ähnliches der Art kam zur Sprache. Was Brahms am meisten anzog, war die ebenso radikale wie subtile Methode, die Bülow beim Einstudieren größerer Instrumentalwerke beobachtete. Sein Verfahren, gruppenweise mit Streichern und Bläsern zu üben und Instrumente, welche Solostellen oder melodieführende Partien auszuführen haben, einzeln vorzunehmen, entsprach ungefähr derselben Praxis, die Brahms als Chordirigent durchzusetzen öfters versucht hatte. Vielbeschäftigten Stadt- und Theaterorchestern gegenüber, die für schwierige Novitäten kaum zwei bis drei Proben erübrigen, standen die „Meininger“ groß da; dadurch, daß sie wochenlang an alten Programmnummern studierten, weckten sie selbst scheintote und ins Grab gespielte Musikstücke zu neuem Leben. Ja, mit einer solchen, von einem genialen Sachverständigen wie Bülow reorganisierten und trefflich einexerzierten, an Subordination und künstlerischen Ernst gewöhnten Körperschaft ließ sich doch noch etwas anfangen — der Komponist, dem dieses zuverlässige Mittel zur Prüfung seiner Arbeiten zu Gebote stände, wäre zu beneiden!

Als Brahms sich in diesem Sinne zu seinem Besucher aussprach, und Bülow merkte, wieviel dem von Levi und Joachim im

Stich gelassenen Meister daran lag, die Instrumentalwerke, welche er in die Öffentlichkeit hinausschickte, vorher privatim zu probieren, stellte er ihm, ein wenig voreilig, das Meininger Orchester sofort zur Verfügung, und Brahms versprach hocherfreut, sich gegebenenfalls an das generöse Anerbieten zu erinnern. — Das waren die Präliminarien und Anfangsgründe einer Freundschaft, die sich unter ganz anders gearteten Konsequenzen binnen Jahr und Tag sehr intim gestaltete, nachdem ihre Basis gehörig vertieft und verstärkt worden war. Mit dem brüderlichen „Du" begrüßte Brahms seinen neuen Freund am 8. Januar 1882 (an Bülows Geburtstage), und zwar nach dem ersten Berliner, „von der Hofkapelle S. H. des Herzogs von Sachsen-Meiningen unter Leitung ihres Intendanten Dr. Hans von Bülow unter gütiger Mitwirkung des Herrn Dr. Johannes Brahms" [1]) im Saale der Singakademie veranstalteten Brahms-Konzert, während er ihn in die Arme schloß und küßte. Ehe es zu diesem Beweise überwallender Zärtlichkeit kam, mußten die Freunde erst den sprichwörtlichen Scheffel Salz miteinander essen, und Bülow selbst war es, der manchmal die Suppe bitter versalzte, welche er sich selbst eingebrockt hatte. Die Triumphe, die er mit Brahms feierte, übertrafen seine Erwartung bei weitem. „Seit dem 8. Januar", schreibt er seiner Mutter, „duzt mich der große Meister, worauf ich nicht wenig stolz bin. Ich habe ihn mir erobert und erobere ihm einen Teil der Nation, der noch nichts hat von ihm wissen wollen, trotzdem der Mann 48 Jahre alt ist und so vieles Hohe, Meisterliche, Unsterbliche geschaffen hat. Ja, es wird mir gelingen, ihm eine Nachwelt schon in der Mitwelt schaffen zu helfen" . . . [2]) An seine Braut Marie Schanzer schreibt Bülow: „Was ich von Brahms halte, weißt du: nach Bach und Beethoven der Größeste, der Erhabenste unter allen Tondichtern. Seine Freundschaft halte ich nach Deiner Liebe für mein wertvollstes Gut. Sie bezeichnet eine Epoche in

---

[1]) So steht auf dem Zettel des denkwürdigen Sonntagskonzerts zu lesen. Das Programm enthielt nur drei Nummern: „1. Tragische Ouverture. 2. Konzert Nr. II B-dur für Pianoforte und Orchester (neu, Manuskript), vorgetragen vom Komponisten, 3. Sinfonie Nr. I C-moll."

[2]) Bülows Briefe und Schriften, herausgegeben von Marie von Bülow. VII 188.

meinem Leben, sie ist eine moralische Eroberung. Ich glaube, kein Musikerherz in der Welt — selbst das seines ältesten Freundes Joachim nicht — empfindet so tief, hat sich so tief in die Tiefen seines Geistes eingetaucht, wie das meinige. Ah, seine Adagios! Religion!“ [1]) Und endlich in demselben Maienmond seiner Liebe an Brahms selbst: „Die Rolle, welche Du im letzten Drittel oder Viertel meines Lebens spielst, legt Dir keinerlei persönliche Repräsentationskosten auf. Mein Respekt vor Dir, das weißt Du ja, ist ebenso groß als meine innige Verehrung und Liebe für Dich. Der Neophyt darf hierin dreist mit Deinem glücklicheren ältesten Freunde Joachim konkurrieren, auch im Verständnis Deines ganzen Wertes, worüber ich dir noch Proben abzulegen habe. Doch die sollen nicht ausbleiben, glaube es mir“ . . . [2])

Das klingt wohl anders als der Bericht, den Bülow wenige Wochen vorher, am 27. Oktober 1881, an seinen Berliner Spezialbevollmächtigten und Minister in auswärtigen Angelegenheiten, den witzigen, weltmännisch gewandten Konzertdirektor Hermann Wolff, gesendet hatte. Da heißt es: „Meister Br. hat uns viel Ehre erwiesen, aber auch empfindlich im Arbeiten gestört. Die zweite Woche des Monats mußte seinen Werken ausschließlich gewidmet werden ($^3/_4$ der Kapelle verbummelt, $^2/_4$ neu, grün, undiszipliniert), um Meiningen nicht in seinen Ohren zu blamieren; die dritte Woche verweilte er hier, jeden Tag war er in der Probe, spielte und dirigierte, dreimal dem Herzog vormusizierend. Das war nicht zu ändern; ich hatte ihm in optimistischem Taumel (Februar — Wien) die Besuchseinladung gemacht, konnte ihm keine uns besser gelegene Zeit bestimmen, sondern mußte seine Stellung respektieren. — Er schien sich zu gefallen, sprach sich — mit abwechselnd scharfen Sarkasmen — häufig nicht bloß lobend, sondern sogar entzückt aus, dinierte dreimal bei Hofe, empfing Komturkreuz, was ihm ebenfalls zu behagen schien: wie er sich anderwärts äußert, fürchte ich beinahe zu hören, denn ich halte ihn an Genie, wie an ‚Herz‘, R. W. [Richard Wagner] ebenbürtig. — Sein Besuch hat uns fürs Studium seiner Werke

---

[1]) Ebenda VI 176. [2]) Ebenda 174.

natürlich genützt; aber es störte doch einen logischen Fortgang unserer Exerzitien und — genug. Sie mögen das weitere zwischen den Zeilen lesen, was Ihnen Ihre Mittel ja erlauben."[1])

Die Frage ist kaum abzuweisen, ob nicht in dem sprunghaften Wechsel von Bülows Launen und Stimmungen der Todeskeim der Freundschaft lag, und ob nicht Bülow seine Mission, dem verkannten Brahms „eine Nachwelt schon in der Mitwelt schaffen zu helfen", überschätzte, berauscht von den Erfolgen, die doch zuerst und zuletzt der Brahmsschen Musik zuzuschreiben waren, wenn sie sich auch ohne Bülows Zutun weniger massenhaft und plötzlich eingestellt hätten. Brahms erinnerte den zu Übertreibungen und Extravaganzen in jeder Richtung geneigten Freund hin und wieder schonend an den wahren Sachverhalt der Dinge, aber seine leisen Andeutungen wurden nicht beachtet. Als Bülow ihm aus „Meiningen-Deiningen" im Januar 1882 meldet, sie hätten Leipzig im Sturm genommen, und Mitte März werde er ihm die Schlüssel der eroberten Stadt zu Füßen legen, erwiderte Brahms, er hoffe ihn noch bei der Plünderung des eroberten (diesmal nicht schwierigen) Terrains zu finden, und fügt, im Andenken an die Errungenschaften, die er an der Pleiße seit 1874 davongetragen, noch deutlicher hinzu: „Für Leipzig paßt dies Bild nicht — wenn Du aber wieder als reinigendes Wetter darüberfährst, wäre ich gern dabei . . ." Ohne daß Bülows Verdienste um die raschere und wirksamere Verbreitung der Brahmsschen Werke unterschätzt werden sollen, kann doch nicht eindringlich genug gesagt werden, daß die Avancen bei der Vereinigung der beiden Künstler auf Bülows Seite waren. Brahms sah sich auf eine solche Propaganda glücklicherweise nicht mehr angewiesen. Er erhielt von allen möglichen Instituten des In- und Auslandes so viele Konzerteinladungen, daß ihm nicht nur zwischen den deutschen Hauptstädten, sondern auch zwischen Paris, London, Petersburg, Rom, Mailand, Brüssel, New York und Boston die Wahl offen stand. Seine Honoraransprüche begnügten sich mit der allmählich auf sechshundert Mark emporgestiegenen Summe, die trotz ihrer Bescheidenheit noch immer das

[1]) Ebenda 100 f

Doppelte von dem war, was ihm die Meininger Hofkasse an „Reiseentschädigung“ bieten konnte. Er hätte Hunderttausende verdienen und überall, wo er nur wollte, dirigieren und spielen können, wenn es ihm darum zu tun gewesen wäre. Konzerte aber waren, wie er in einem der ersten an Bülow gerichteten Briefe sagt, im allgemeinen seine „Liebhaberei“ nicht. Nur diejenigen, welche sich ihm als Mittel zum Zweck empfahlen, die ihm einen Kreis freundlich gesinnter und ergebener Zuhörer erschlossen, gefielen ihm, machten ihm, einem seiner Lieblingsausdrücke nach, einiges „Pläsier“.

Der Messias kam nach Meiningen zwar nicht „wie der Dieb in der Nacht und wie ein Fallstrick“, aber sein Erscheinen erregte doch bei dem Intendanten der Hofkapelle, der ihn eingeladen hatte, „mehr Schrecken als Freude“. Brahms wollte weiter nichts als die Klangwirkung seines Klavierkonzerts erproben[1]) und gedachte,

[1]) Ferdinand Hiller, der wegen der vermeintlichen Schwenkung seines ehemaligen rheinischen Kunstgenossen von Verrat und Treubruch phantasierte, wurde von Brahms im Oktober 1881 beruhigt und faktisch berichtigt: „Über meine ‚Bülow-Fahrten‘ denkst Du wohl, wie andre, nicht einfach genug. Ich war in Meiningen, um vor allem ein neues Klavierkonzert in Ruhe und ohne die unbehagliche Aussicht auf ein Konzert spielen und probieren zu können. Das kann ich sonst nirgendwo haben. Nirgendwo sonst aber hätte man es sonderbar gefunden, und hätte ich mir den größten Esel von Musikdirektor ausgesucht. Warum dann hier und bei B., der freilich ein sehr eigengearteter, ein sehr streitlustiger, aber doch ein geistreicher, ernster und tüchtiger Mann ist? Du mußt Dir auch vorstellen können, wie ganz eminent seine Leute eingeübt sind; kommt nun Unsereins dazu und musiziert mit ihnen, wie ihm ums Herz ist, so weiß ich nicht, wo er es vortrefflicher haben kann. Ich versichere Dich, daß ich den Winter oft — wenn so beiläufig die Noten herauskommen, und die Leute Wunder meinen, was sie schon gearbeitet und auch geleistet haben — mit Sehnsucht jener wirklich fleißigen Leute und ihrer schönen Leistungen denken werde ...“ (Marie v. Bülow a. a. O. VII 103). — Und um dieselbe Zeit schreibt Billroth an Lübke: „Es war ein hübscher Zug von Bülow, daß er Brahms nach Meiningen einlud, damit er dort mit aller Muße sein Konzert mit dem dortigen Orchester studieren könne, ohne Publikum und ohne Rücksicht auf Konzert. Brahms kam denn auch ganz entzückt von Bülow und vom Herzog zurück. Die Leute mokieren sich oft darüber, daß die Künstler für diejenigen schwärmen, welche ihnen besonders liebenswürdig entgegenkommen, und gegen die grob sind, die sich ihnen gegenüber indifferent oder kalt kritisierend verhalten. Ich kann darin nichts besonderes finden; es macht's am Ende jeder Mensch so, und von Künstlern anderes zu verlangen, scheint mir sehr ungerecht“ ... (a. a. O. 283).

als er für Mitte Oktober 1881 bei Bülow seinen Besuch ansagte, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden und sich recht behaglich in den thüringisch-sächsischen Landen umzusehen; sie waren ihm so gut wie unbekannt, da der ungemütliche Skolarenbesuch bei Liszt in Weimar (1853) nicht mitzählte. Schon acht Tage vor seiner Ankunft stand im „Berliner Tageblatt" die der „Musikwelt" nachgedruckte alberne oder gehässige Notiz: „Brahms reist demnächst zu Hans v. Bülow nach Meiningen, um bei ihm sein eigenes, zweites Klavierkonzert zu studieren." Am 13. Oktober erschien die von Bülow signierte Berichtigung: „Herr Dr. Brahms will einer dem Unterzeichneten gegebenen gütigen Zusage gemäß, der unter des letzteren Leitung stehenden herzoglichen Hofkapelle die Ehre erweisen, ihre Studien seiner symphonischen Werke zu revidieren, resp. zu korrigieren und bei Gelegenheit seines auf den 17. d. M. angesetzten Besuches zugleich sein neues Klavierkonzert (Manuskript) zum ersten Male mit Orchesterbegleitung probieren. Das Studieren wird unsere Sache sein."

Brahms logierte im Hotel zum Sächsischen Hofe, wo auch Bülow wohnte, fand dort das ihm von Bülow angekündigte „zwar neue, doch recht plebejische Pianino" vor und war Bülows Gast. Der Herzog hatte sein Liebensteiner Jagdvergnügen unterbrochen und war, um Brahms kennen zu lernen, in die Residenz zurückgekehrt. Mann und Werk bestanden ihre Probe so glänzend und machten einen so großen Eindruck auf den fürstlichen Kunstkenner und Menschenfreund, daß er es Brahms nahelegte, seinen Besuch baldigst zu wiederholen und in einem der von Bülow geleiteten Abonnementskonzerte sein neues Werk am Klavier selbst vorzuführen. Ein Orden war der verpflichtende Dank für die freundliche Zusage des Meisters. Auf eine Auszeichnung von dem frei- und hochgesinnten Georg II. stolz zu sein, hatte Brahms alle Ursache. Denn außer seinem im Herzen Deutschlands gelegenen kleinen waldgrünen Herzogtum regierte dieser Souverän der schönen Künste und Wissenschaften das größte Reich der Welt, in welchem, wie in den Staaten Karls V., die Sonne niemals unterging. Über die Bereitwilligkeit, mit der Brahms den Wünschen des Herzogs entgegenkam, konnte nur verwundert sein, wer die Natur des Künstlers in ihrer Einfalt und Schlichtheit falsch

beurteilte. Das Komturkreuz des Adolf-Ernestinischen Hausordens schien ihm nicht nur zu behagen, wie Bülow, von dem die Anregung dazu ausgegangen war, bemerkte, sondern es machte ihm wirklich ebenfalls „Pläsier“.

Daß Brahms auf die Dekorationen und Ehrendiplome, die er in den letzten Dezennien seines Lebens in stattlicher Anzahl empfing, nicht den geringsten Eitelkeitswert legte, braucht kaum ausdrücklich versichert zu werden. Bezeichnenderweise besaß er weder eine Knopflochrosette, noch eine Miniaturkette, wußte auch bei feierlichen Gelegenheiten, welche die Zurschaustellung einer bestimmten Dekoration verlangten, nicht Bescheid, sondern verließ sich auf den Rat erfahrener Freunde. Nach der ersten Aufführung der vierten Symphonie, die in Meiningen stattfand, überreichte ihm der Herzog den Stern seines Hausordens. Im nächsten Frühjahr kam Brahms wieder zu Hofe, trug aber nur das alte Komturkreuz. Darüber zur Rede gestellt, sagte er, er geniere sich, mit dem großen Crachat auf der Brust herumzulaufen, das bescheidene kleine Kreuz sei ihm sympathischer. Als man ihn hinterher belehrte, daß ein solches Benehmen einer Nichtachtung gleichkäme, da der höhere Orden den niederen annulliere, ließ Brahms den Stern Meiningens im Gewandhause leuchten und schrieb dann (April 1888) der Gemahlin des Herzogs folgenden Brief:

„Hochverehrte gnädige Frau, einige Worte des herzlichsten Dankes an Sie zu richten, schiebe ich immer auf. Bleibe ich nämlich vor dem leeren Papier sitzen, so unterhalte ich mich auf das lieblichste mit Ihnen. Das Schreiben stört darin — aber Sie erfahren nur dadurch, wie gern ich zurückdenke, und wie dankbar. Zudem ist es übrigens eine Staatsangelegenheit, weshalb ich schreiben muß. Ich habe nicht, wie Vater Hülsen, den nötigen Gothaer Kalender zur Hand. Ich kann also weder aus diesem noch aus der betreffenden Unterschrift erfahren, wie der Herr Minister heißt, an den ich mich zu wenden habe. Ist es nun gegen alle Staatsraison, wenn ich mir erlaube, Ihnen mein früheres Kommandeurkreuz zuzusenden? Ich darf ja jetzt ein neueres, größeres Zeichen der wirklich außerordentlichen Huld und Gnade Seiner Hoheit tragen. Hätten Sie es doch in Leipzig prangen sehen und die Freude und Lust, mit der Direktor Stägemann

meine Toilette besorgte!" — Bei seinem vorletzten Besuch in Meiningen (Februar 1895) wußte er nicht recht, was die Etikette diesmal von ihm fordern würde, und wandte sich von Frankfurt aus an seine Wiener Hausdame, Frau Dr. Truxa, mit der Bitte: „Wenn Ihnen nicht zuviel Mühe dadurch verursacht wird, möchte ich Sie um eine Gefälligkeit ersuchen. Im Wäscheschrank steht eine Zigarrenkiste mit dem von Ihnen zusammengenähten Orden. Könnten Sie mir diese wohl nach Meiningen schicken? (M. im Schloß, Herzogtum M.) — Daneben steht auch ein Kästchen mit einem Stern. Falls Sie diesen, mit oder ohne Etui, beilegen können, bitte ich es zu tun, und schließlich wären mir zwei Paar Socken dazu ganz angenehm. — Falls die Verpackung und Sendung aber irgend Schwierigkeiten macht, so unterlassen Sie es gewiß. Denn nötig ist es nicht, durchaus nicht!"

Freifrau Helene v. Heldburg, die kluge und gute, geistvolle und graziöse Gemahlin und Mitregentin des Herzogs, ließ es an nichts fehlen, was zum Wohlbefinden ihres Gastes beitragen konnte; er fühlte sich wirklich in Meiningen bald wie zu Hause und betrachtete sich als zum Hause gehörig. Das freundschaftliche Verhältnis, das Brahms bis zum Tode mit diesem harmonischen Paar seltener, durch Vorzüge des Geistes und Herzens ausgezeichneter Menschen verband, wird durch den eigenen, manchmal fast zierlichen und ritterlich galanten Stil seiner an die Baronin gerichteten Briefe illustriert, aus dem immer ein warmer Gefühlston hervorklingt. Sie ist ihm der „Inbegriff aller Güte", der „Ausbund aller Liebenswürdigkeit", und er findet immer die artigsten Einfälle und anmutigsten Ausflüchte, um seine Schreibfaulheit, die nur die Kehrseite seines Fleißes war, zu entschuldigen. „Das wußte ich," schreibt er, „als ich neulich am Donnerstag aus Meiningen fuhr: der Schnee vergeht nicht, und Du hast das Herzlichste gesagt für all das Herzliche und Schöne, das Dir gegönnt war. Ich freue mich, daß ich — der ich mir in allem Guten und Ordentlichen so gar wenig zutraue — mich diesmal doch nicht in mir getäuscht habe! Der Schnee liegt wie neulich auf allen Bäumen bis in die feinsten Astspitzen. Mir ist, als könnte ich gleich da hinaus auf die Rampe und die schöne Höhe hinan zum Waisenhaus und Tempelchen! Unvergessen bleiben die

Tage, jetzt aber empfinde ich sie noch wie gegenwärtig und durchaus nicht vorbei ..." Das „neulich" seiner Abreise von Meiningen war der 29. Dezember 1887, das Datum des Briefes aber — der 23. März 1888. — Als Baronin Heldburg, durch Krankheit ferngehalten, einem Brahms-Konzert (1885) nicht beiwohnen konnte, sprach Brahms zu Bülow sein Bedauern aus mit den Worten: „Mir wird sein, als sollte ich eine Mozartsche Symphonie ohne das schöne edle Adagio hören!" Außer dem herzoglichen Paar betätigte auch die Tochter des Herzogs, Prinzessin Marie, das lebhafteste, auf Gegenseitigkeit beruhende Interesse für den berühmten Gast. Eine Schülerin Kirchners, Ehlerts und Bülows, exzellierte sie als Pianistin und erfreute den Meister durch den verständnisvollen Vortrag seiner Klaviermusik.

Zur „schönen Höhe" des Herrnberges hinan, der sich hinter dem alten Schlosse erhebt, führte Brahms, der auch hier den leidenschaftlichen Frühaufsteher nicht verleugnete, sein täglicher Morgenweg, wenn er nicht in den labyrinthisch verschlungenen Gängen des Englischen Gartens promenierte oder sich noch weiter in die anmutige Gegend des malerischen Werratales verlor. Jean Paul, der zwischen 1801 und 1803 in Meiningen an seinem „Titan" schrieb, und Otto Ludwig, als gebürtiger Eisfelder ein vom Herzog besonders geliebtes und gefördertes Landeskind, grüßten hier und dort den jüngeren Kollegen vom hohen Sockel ihrer Denkmäler herab;[1]) sie brauchten sich seiner nicht zu schämen und konnten seiner begeisterten Verehrung sicher sein. Einmal, von dem ihm begegnenden Herzog befragt, wo er denn so früh schon herkäme, antwortete Brahms übermütig: „Ach, Hoheit, ich habe nur vor dem Frühstück noch schnell einen kleinen Spaziergang durch

---

[1]) Seit dem 7. Oktober 1899 haben die beiden Meininger Dichtermonumente in einem Brahms-Denkmal das dritte im Bunde erhalten. Über einem Brunnen lebendigen Wassers thront in der grünen Halle des Parkes die von Adolf Hildebrand modellierte eherne Büste des Tondichters. Ein großes Musikfest unter Fritz Steinbach bildete mit „Requiem" und „Triumphlied" den bedeutungsvollen Rahmen zu der großartigen Enthüllungs- und Gedächtnisfeier. Hofschauspieler Nachbaur sprach den von Widmann gedichteten Prolog, Joachim hielt die Gedenkrede, und Herzog Georg legte entblößten Hauptes den ersten Lorbeer zu Füßen des Unsterblichen nieder.

die benachbarten Fürstentümer gemacht." Mehr als andere Zeugnisse, an denen es nicht fehlt, verbürgt dieses hübsche, mit herzlichem Lachen aufgenommene Bonmot die Zwanglosigkeit des Verkehrs, der zwischen dem adeligen Herrn und seinem bürgerlichen Gaste stattfand. Wenn Brahms nicht durch einen stillschweigend erteilten, mit dem feinsten Takt aufrechterhaltenen Dispens von dem lästigen Hofzeremoniell befreit gewesen wäre, er hätte keinen Fuß mehr über die Schwelle des Schlosses gesetzt. Dem Sohne der freien Reichs- und Hansastadt Hamburg mag es seltsam zumute gewesen sein, als er im November 1881 bei seiner zweiten Ankunft in Meiningen am Bahnhof außer von Bülow auch vom Hofmarschall empfangen, in eine Hofequipage gesetzt, nach dem Schlosse gebracht und einer Schar betreßter Lakaien ausgeliefert wurde, die ihn erst in seine drei Zimmer geleiteten — diesmal, wie Bülow scherzt, im echteren „Sächsischen Hofe", wo ihn ein Bechsteinscher Konzertflügel erwartete — dann aber Seiner Hoheit und Dero Gemahlin zuführten. Aber bei diesem Präambulum zur goldenen Gefangenschaft des Hofes blieb es auch, und der Künstler, der sich Dank der herzlichen Aufnahme, die er fand, wieder als Mensch zu fühlen begann und auf dem Podium des Orchesters vollends zum ebenbürtigen Herrscher und lieben Vetter seines erlauchten Gastgebers emporstieg, wunderte sich nicht wenig, wie leicht und schnell er sich in das vornehme Wesen einlebte, und wie gemütlich es eigentlich war. Es speiste sich an der reichbesetzten Tafel gar nicht so schlecht von altem Sèvresporzellan und Tellern aus gediegenem Golde, während der Rheinwein in grünen Römern funkelte, und der Champagner in kristallenen Spitzgläsern schäumte — keiner der artigen Herren, keine der liebenswürdigen Damen ließ den Abkömmling des Gängeviertels, den Animierpianisten von St. Pauli die niedere Herkunft fühlen, aus der er sich bis zu den Höhen der Menschheit emporgearbeitet hatte. Die Seligkeit des herzoglichen Gastes wäre vollkommen gewesen, wenn seine guten Eltern sie miterlebt hätten!

Das Programm zu dem ersten Meininger Brahms-Konzert, das in Form des üblichen, mit dem sächsischen Wappen geschmückten Theaterzettels ausgegeben wurde, lautet:

Meiningen.
Herzogliches Hoftheater.
Sonntag, 27. Novbr. 1881:
Viertes Abonnements-Concert
der Herzoglichen Hofkapelle
unter gütiger Mitwirkung des Herrn Dr. Johannes Brahms.
Zur Aufführung gelangen nachfolgende Werke
von
Johannes Brahms.
(Geboren 7. März 1833.)[1])

---

1) Tragische Ouverture für großes Orchester, D-moll, Op. 81.
2) Zweites Concert für Clavier und Orchester, B-dur (neu, Manuscript), vorgetragen vom Componisten).
I Allegro moderato.
II Allegro passionato.[2])
III Andante.
IV Allegro non troppo e grazioso.
3) Variationen für Orchester über ein Thema von Jos. Haydn (Choral St. Antoni) Op. 56a.

---

4) Akademische Festouverture, Op. 80.
5) Erste große Sinfonie, C-moll, Op. 68,
I Un poco. sostenuto. Allegro.
II Andante sostenuto.
III Un poco Allegretto e grazioso
IV Adagio. Allegro non troppo, ma con brio

} Unter persönlicher Leitung des Componisten.

Concertflügel aus der k. k. Hofpianofortefabrik von Carl Bechstein (Berlin).

---

[1]) Der alte Fehler: März für Mai. Vgl. III 260.

[2]) Vor dem Druck änderte Brahms die Überschrift des zweiten Satzes in das zutreffendere „Allegro appassionato" um, weil passionato „leidenschaftlich erregt" im Sinne von „gequält", appassionato aber „von Leidenschaft beseelt, begeistert" heißt. Der vierte Satz aber wurde „Allegretto grazioso" bezeichnet.

Preise der Plätze:

Fremdenloge 3 M. Erster Rang 3 M. Sperrsitz 3 M. Parquetplatz 2 M. Zweiter Rang 2 M. Sitzparterre 1 M. 20 Pf. Orchester 2 M. Stehparquet 1 M. Amphitheater 80 Pf. Stehparterre 80 Pf. Gallerie 50 Pf.

Kasseneröffnung $3^1/_2$ Uhr. Anfang pünktlich 4 Uhr. Ende gegen 6 Uhr.

☛ Zur Vermeidung von Störungen werden bei dem Beginne jedes Musikstückes Ein- und Ausgänge geschlossen und erst nach dessen Beendigung wieder geöffnet. ☚

Sonntag 4. Dezember: Fünftes Abonnements-Concert unter gefälliger Mitwirkung der Fürstl. Kammersängerin Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt, mit nachfolgenden Werken von Joseph Haydn: Drei Sinfonien (C-moll, G-dur, B-dur) und zwei Arien aus den Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“.[1])

Das Programm orientiert uns am einfachsten über die in Meiningen herrschenden Konzertsitten. Die Abonnementskonzerte fanden an sechs Sonntagsnachmittagen von Ende Oktober bis Mitte Dezember statt. Dann ging die Kapelle auf Reisen, 1881 zum zweiten Male überhaupt, und zum ersten Male mit Brahms. In einem bereits am 10. September ausgeschickten Prospekt hatte Bülow erklärt, daß, um die künstlerische Stileinheitlichkeit der Programme zu wahren, jedes Konzert ausschließlich je einem älteren oder neueren symphonischen Tonmeister gewidmet sein werde. Brahms sollte die Reihe am 11. Dezember schließen, und am Tage des Totenfestes sollte sein „Deutsches Requiem“ in einem Extra-

[1]) Im Konzert wurde Brahms ein Lorbeerkranz überreicht, dessen Bänder die Inschrift trugen:

„Nimm diese Zweige, die
Das Schönste sind, was wir Dir geben können;
Wem einmal würdig sie das Haupt berührt,
Dem schweben sie auf ewig um die Stirne.“

Die Meininger Leonore, welche die Widmungsverse für die feierliche Gelegenheit aus Goethes „Tasso“ geliehen, war Helene von Heldburg.

konzert, zum erstenmal in Meiningen, zur Aufführung kommen. Brahms konnte den anfänglichen Termin nicht abwarten und daher auch sein Requiem nicht anhören. Von Wien aus bedankte er sich am zweiten Weihnachtsfeiertage bei der Baronin v. Heldburg mit den artigen Zeilen: „Ich bin wenige Tage zu Weihnacht hier; heute ist Konzert, Freundesansprüche jeden und den ganzen Tag, dazu Gesuche und Arbeiten für das Staatsstipendium und ungezählte Briefe — ich weiß nicht, wohin mich wenden. Lassen Sie mich nur kurz sagen, wie oft und wie glücklich und dankbar ich an meinen Aufenthalt bei Ihnen zurückdenke. Das fing im Waggon an, ich öffnete ein Paket Briefe und fand Ihr Telegramm über das Requiem, ich aß (Ihr) Butterbrot — glücklicher kann man nicht Butterbrot essen! Das geht hier fort, wo ich meinen Freunden von jener lieblichen Idylle erzähle und dabei des leisen Kriegslärmens und der kleinen Gewitter denke, die Herr v. Bülow dazu liefert. — Aber jetzt bitte ich mich Seiner Hoheit angelegentlich zu empfehlen und mir einstweilen Ihre gute und freundliche Gesinnung zu bewahren . . .“

Schon oben ist erwähnt worden, daß die Meininger Aufführung des B-dur-Konzerts zwar die belangreichste war, weil sie Epoche im Leben des Meisters machte, aber nicht die erste. Außer Budapest hatte sich Stuttgart schon früher seines Kommens und Wirkens versichert. Auch hier wurde, wie anderweitig, Versäumtes mit einem Male nachgeholt und dem Komponisten am 22. November ein ganzes Abonnementskonzert „im Königsbau“ gewidmet. Brahms spielte, dirigierte und begleitete alles: mit dem Orchester unter Seifriz spielte er sein Konzert, auf dem Klavier allein Rhapsodien und Ungarische Tänze, dann dirigierte er die Akademische Fest-Ouvertüre und die c-moll-Symphonie (beides Novitäten für Stuttgart) und begleitete die Kammersängerin Marie Hanfstängl-Schröder zu mehreren seiner Lieder. Wilhelm Lübke hatte die Schwaben auf Brahms in einem fulminanten Zeitungsartikel des „Merkur“ vorbereitet, und Brahms übermittelte ihm seinen Dank mit Billroths Grüßen. Unter den Fremden, die des Konzerts wegen nach Stuttgart gekommen waren, befand sich auch Frau Henriette Fritsch aus Marseille.

Es ist wahrscheinlich, daß Brahms von Stuttgart aus einen

Abstecher nach Frankfurt zu Klara Schumann machte. Ehe er nach Meiningen zur ersten Probe ging, war er schon einen Tag (am 14. Oktober) bei ihr gewesen, um ihr seine neuen Kompositionen mitzuteilen, und das liebevolle Verständnis, das er bei der alten Freundin, besonders für das in ihr Metier schlagende Konzert, fand, hatte ihn wieder beglückt und erwärmt. Von Meiningen reiste er abermals über Frankfurt in die Schweiz. Von Hegar zu einem Extrakonzert der Züricher Tonhallegesellschaft eingeladen, spielte er am 6. Dezember sein neues Konzert und dirigierte außer der „Nänie“ noch seine zweite Symphonie und die Akademische Ouverture. Über einen kostbaren, kunstvoll gearbeiteten silbernen Becher, der ihm zum Andenken von der Gesellschaft verehrt wurde, empfand er große Freude. Um ein so freundliches Zeichen der Anerkennung und Sympathie sei es, wie er sich ausdrückte, eine ganz ernstliche Sache.[1]) In der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel, wo Brahms am 11. Dezember mit Robert Volkland konzertierte, erfuhr das vierteilige Programm die Abänderung, daß die Tragische Ouvertüre an Stelle der Akademischen, und die c-moll-Symphonie an Stelle der in D erschien. Drei Tage darauf im „Saal der Aubette“ in Straßburg wurde das Züricher Programm wiederhergestellt, nur daß die „Nänie“ ausfiel; dafür sang ein Frl. Minna Tiedemann drei Lieder von Brahms. Von Straßburg ging die Reise nach Baden-Baden, wo sich Richard Pohl als Konzertarrangeur bewährte (16. Dezbr.). Am 20. erschien Brahms im Breslauer Orchesterverein und verlebte dort, zum letzten Male mit Freund Bernhard Scholz, der als Nachfolger des im Juni 1882 verstorbenen Raff an das Hochsche Konservatorium nach Frankfurt a. M. berufen worden war, am Ohlauer Stadtgraben nach gewohnter Art gemütliche Breslauer Tage.[2])

---

[1]) „Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich von 1898“. S. 25.

[2]) Der humorvollen Frau Luise Scholz, der Gattin Bernhards (vgl. III 47) verdanken wir einige köstliche Reminiszenzen an jene Zeiten. Die Verewigte schreibt: „Brahms haßte Schmeicheleien. Das mußte zu ihrem Ärger Frau B. in Breslau erfahren. Nach einem Konzert, in dem Brahms eine seiner Symphonien mit großem Erfolge dirigiert hatte, waren wir alle in ihr elegantes Haus zum Souper geladen. Brahms saß bei Tische zwischen der Hausfrau und mir. Nachdem sie ihn lange mit ihren schönen Augen angeschmachtet,

Überall wurde das Konzert sehr warm aufgenommen, auch am 26. Dezember 1881 in Wien, wo das Finale geradezu Jubel erregte. Aber der Komponist erschwerte sich hier den Erfolg durch

---

begann sie: ‚Sagen Sie mir, lieber Herr Brahms, wie fangen Sie es nur an, daß Sie so wundervolle Adagios komponieren? sie sind wahrhaft göttlich!' — ‚Ja, sehen Sie', antwortete Brahms schmunzelnd, ‚meine Verleger bestellen sie so.' — In derselben Woche, es war zwischen Weihnachten und Neujahr, und eine fürchterliche Kälte — versammelte sich bei uns ein kleiner Freundeskreis, Brahms zu Ehren. Es waren ausschließlich junge Professorenpaare — damals unser vorzüglichster Umgang — darunter fast lauter schöne Frauen, was Br. sehr zu schätzen wußte. In später, sehr angeregter Stunde verfiel man auf Gespenstergeschichten. Brahms wußte die schauerlichsten. Immer enger wurde der horchende Kreis um ihn, und ich vergesse nie das Bild: Brahms, lebhaft erzählend, und die schönen, jungen Gesichter, in Aufregung erglühend, an seinen Lippen hängend. Als man aufbrach, war Br. verschwunden. Er hatte sich im dunkeln Türbogen versteckt, kam brüllend auf die arglose Schar gestürzt, und verzweifelte Angstrufe belehrten uns oben darüber, was es unten gab. — Brahms war ein großer Freund meiner Kinderstube. Trotzdem glaube ich nicht, daß er die Kinder liebte, denn er neckte sie unbarmherzig. Er nahm wohl ein Kleines scheinbar friedlich auf die Knie. Kaum aber saß es da, so drohte er, ihm mit dem Zigarrenknipser das Näschen abzuschneiden. War es wieder beruhigt und verlangte wohl einmal Wasser, so goß er ihm ein Glas voll hinten ins Kleidchen. Den kleinen Mädchen aber wurden regelmäßig die Schürzenbänder aufgebunden, sie mochten sich wenden und drehen, wie sie wollten. Waren sie dann alle in Angst und Schrecken, so ging er befriedigt weg. — Mir sagte er einmal in ernster Stunde: ‚Man hat mich lange genug mißhandelt! Jetzt habe ich ja volle Anerkennung; aber wer weiß, wieviel mehr ich gearbeitet hätte, wäre ich nicht entmutigt gewesen.'" — Der ‚Brahms in der Kinderstube' betreffende Passus bedarf noch einer Anmerkung. Gewiß liebte Brahms die Kinder, vor allem, im Gegensatz zu den Erwachsenen, ihrer heiligen Einfalt, Unschuld und Ehrlichkeit wegen, und deshalb liebte er sie auch ohne Ausnahme und Unterschied. Seine Neckereien waren ungeschickte Zärtlichkeitsausbrüche, noch öfters gutgemeinte Erziehungsversuche, wenn er glaubte, die Kleinen würden von ihren Eltern verhätschelt und verweichlicht. Meinem Töchterchen, die dem lieben ‚Onkel Bams' gern auf die Knie kletterte, gab er einmal einen liebkosenden Backenstreich, der ihr die Tränen in die Augen trieb. Es gefiel ihm, daß sie tapfer ihre Schwäche bezwang und ihn desto inniger weiter lieb hatte. Einer seiner Hauptspäße war es, den Kindern täuschende Imitationen von Kieselsteinen, die sich als Bonbons erwiesen, zu ihrem Entsetzen in den Mund zu schieben und sich an dem Spiel ihrer Mienen zu weiden, die sich zur höchsten Seligkeit verklärten. An einem Weihnachtstage kam er einmal in unserer Abwesenheit zu uns mit vollgepackten Taschen, ärgerte sich, als er

sein ungleiches, stellenweise gewaltsames und massiges Spiel, welches die selbstgeschaffenen Schwierigkeiten aus dem Wege räumte, ohne sie bewältigt zu haben. Von dem unvergleichlich schönen, schwärmerischen Vortrage, den er bei der ersten Vorprobe im Freundeskreise (siehe S. 298) entwickelt hatte, war im Philharmonischen Konzert kaum etwas übriggeblieben, und die „Klarheit, Präzision und Fülle“ des Tons, die ihm Bülow nachrühmt, ging unter in dem brausenden Meere von Klängen, das Brahms in Gemeinschaft mit dem von Hans Richter meisterlich dirigierten Orchester entfesselte. Schon in Leipzig, wo Brahms im Neujahrskonzert auftrat, war er übel aufgelegt, und sogar Frau v. Herzogenberg hatte unter seiner schlechten Laune zu leiden, wie sie klagt, als sie ihm die Kritiken der Leipziger Blätter nach Wien schickt. Das „Musikalische Wochenblatt“, das immer für Brahms eintrat, kann nicht umhin, zu konstatieren, daß das Publikum des Gewandhauses sich den neuen Werken gegenüber — Brahms spielte außer dem B-dur-Konzert die beiden Rhapsodien op. 79 — eher ablehnend als entgegenkommend verhielt. Brahms mochte seinen Nerven doch zuviel zugemutet haben, und die Leipziger färbte auf die Wiener Stimmung ab. Die Klagen über die Schwerverständlichkeit des Werkes waren damals so allgemein wie das Urteil, daß es weniger ein Konzert als eine Symphonie sei. Konzert und „Nänie“ standen bald auf der Tagesordnung aller Konzertinstitute, und Brahms reiste mit ihnen unverdrossen weiter.

Mit Bülow und der Meininger Hofkapelle wiederholte er das Konzert, wie schon bemerkt, am 8. Januar 1882 in der Berliner Singakademie und dirigierte dann ebendort am nächsten Abende sein erstes, von Bülow glänzend gespieltes Klavierkonzert in d-moll. Der Korrespondent des „Musikalischen Wochenblattes“ kann sich nicht genug tun, um die „phänomenale Wirkung“ zu schildern, die Brahms mit seinem Erscheinen und seinen zum Teil erst von Bülow ins richtige Licht gestellten Werken hervorbrachte. Paul Lindau hielt das musikalische Ereignis für wichtig genug,

die vielen luxuriösen Geschenke sah, mit denen, sehr gegen unsern Willen, die Kinder von Freunden verwöhnt wurden, gab jedem einen Klaps und zog scheltend wieder ab.“

um ihm in der „Kölnischen Zeitung“ vom 21. Januar 1882 einen „Berliner Brief“ unter der Spitzmarke „Johannes Brahms und Hans v. Bülow“ zu widmen. Darin heißt es u. a.: „Brahms, der die vornehme Sprache der großen Musiker spricht, zählt hier viele Freunde, Verehrer und Bewunderer. Gleichwohl sind lange Jahre darüber hingegangen, seitdem der Norddeutsche die Hauptstadt des deutschen Reiches nicht betreten hat; er scheint sich eben in dem lustigen Wien wohler zu fühlen. Seine norddeutsche Herkunft sieht man ihm auf zehn Schritt an; namentlich jetzt, da er sich den Vollbart hat wachsen lassen, könnte sein Kopf von den Malern als germanischer Typus verwendet werden[1]) ... Brahms ist ein ausgezeichneter Klavierspieler ... Er verhält sich während des Vortrags möglichst ruhig, wirft die Hände nicht höher als vonnöten und schüttelt die Mähne nicht wie der donnernde Kronide. Er verzichtet darauf, durch wilde Indianersprünge die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Er ist im Gegenteil sichtlich bestrebt, möglichst unterzutauchen ... am liebsten wäre es ihm offenbar, wenn er, wie das Orchester in Bayreuth, ganz unsichtbar gemacht werden könnte. Das Publikum würde damit schwerlich einverstanden sein. Denn es macht ihm immer Freude, einen Künstler, den es aus den Werken längst verehrt, von Angesicht zu Angesicht zu sehen; und besonders dann, wenn ihm, wie hier, ein Mann entgegentritt mit dem Ausdruck der völligen Bescheidenheit, der den Eindruck macht, als habe er nie eine unverdiente Kränkung erfahren, als sei alle Unbill, die ihm als schaffendem Künstler doch gewiß nicht erspart geblieben ist, spurlos an ihm vorübergegangen ...“

Brahms und Bülow gaben mit der Kapelle am 13. in Kiel, am 14. und 15. in Hamburg je eine Soiree und Matinee; dann setzte der Meister die Reise allein fort. Von Hamburg schreibt Brahms am 15. Januar an Billroth: „Lieber Freund, ich wüßte doch eigentlich gerne, wie es denn der ‚Nänie‘ bei Euch ergangen ist. Zu spät kommt wohl die Bitte, Du mögest mir ‚Hanslick‘ als Zeugen schicken? Diesem lieben Freunde aber sage das Herzlichste von mir; ich selbst fand nicht Worte, nicht ‚Zuckerschalen‘,

[1]) Das ist auch geschehen. In Baenitz' „Lehrbuch der Geographie“ wurde Brahms noch bei Lebzeiten als typischer Vertreter der kaukasischen Rasse abgebildet, was ihm viel Vergnügen machte.

die mir ihm gegenüber als Gruß genügten [nach Hanslicks Besprechung des B-dur-Konzerts]. Abgesehen davon, daß ich immer lieber mit dem nächsten Zug nach Wien führe, habe ich viel Freude und Genuß auf meinen Fahrten. Von Bülow, als Mensch und Musiker, könnte ich nur mit Enthusiasmus erzählen; ich wollte, Du hättest die Berliner Tage miterlebt! Aber — heute mittag haben wir im hiesigen (Hamburger) Stadttheater Brahms-Matinee, und morgen früh schon habe ich in Münster Probe. Magst Du ein Wort an mich wenden, so schreibe nach Utrecht, bei Professor Engelmann. Mit dem Februar bin ich zu Haus — leider nur kurze Tage — es ist schändlich . . ." In Münster, wo er am Morgen des 16. zwischen 3 und 4 Uhr ankam, blieb er vom 16. bis 18. Januar und verhalf seinem Freunde J. O. Grimm durch ein zu dessen Benefiz gegebenes Konzert zu einer ansehnlichen Einnahme. („Ich wäre gern Deine Direktion und ihr Honorar los und fände es reizend, wenn wir bloß mit uns zu tun hätten, unsere Musik und unsere Gemütlichkeit bloß uns anginge" . . .[1]) Am 20. traf er mit Frau Joachim, die er auf jede Art zu fördern suchte, in Utrecht zusammen; dort sang sie am 21. im „Collegium musicum" unmittelbar vor dem B-dur-Konzert die Alt-Rhapsodie. Vom 22. bis 25. hielten sich beide im Haag auf und wiederholten in der „Diligentia" dasselbe Programm mit dem gleichen Glück. Daran schlossen sich Konzerte in Rotterdam (26.), Amsterdam (27.) und Arnheim (30.). Anfang Februar kehrte Brahms nach Wien zurück. Bülow gab dort am 2. in seiner Eigenschaft als Klaviervirtuose einen Brahms-Abend, und Brahms, der direkt von Arnheim kam, konnte vom Bahnhof gleich zu Bösendorfer ins Künstlerzimmer fahren, um den Freund zu begrüßen. Das Programm enthielt 17 Klavierstücke, von denen Bülow drei wiederholen mußte. An der Spitze des vornehmen Publikums saß zwischen zwei hohen Damen der siebzigjährige Liszt und gab als Oberclaqueur das Zeichen zum Applause. Auf der Durchreise von Venedig nach Budapest begriffen, wollte er die Gelegenheit nicht versäumen, um seinem ehemaligen streitbaren Widersacher eine ostensible Aufmerksamkeit zu erweisen. Er glaubte

---

[1]) Briefwechsel IV 144.

Gleiches mit Gleichem vergelten zu müssen. Denn gerade ein Jahr vorher hatte Brahms in Budapest einem Liszt-Abend Bülows beigewohnt, und Liszt, der die Bülow erwiesene Aufmerksamkeit auf sich bezog, mochte Brahms für einen reuigen Sünder gehalten haben. Alle früheren und gegenwärtigen persönlichen Mißverständnisse lösten sich bei einer „sehr freundlichen Begegnung" (Bülow) im Bösendorferschen Künstlerzimmer während der Zwischenpause in Wohlgefallen auf. Liszt sprach den Wunsch aus, das neue B-dur-Konzert von Brahms näher kennen zu lernen, und Brahms ließ es ihm sogleich von Simrock in zwei Exemplaren schicken. Natürlich blieb dieser Austausch von Höflichkeiten ohne weitere Folgen.

An jenem 2. Februar hielt Bülow seine erste Konzertrede in Wien. Die Kosten ihrer Pointe hatte Brahms zu tragen. Nachdem Bülow seine sechzehn Programmnummern, darunter die fis-moll-Sonate, das es-moll-Scherzo, einige Rhapsodien und Balladen, glorreich absolviert hatte, beschloß er seinen Riesenvortrag mit den Händel-Variationen. Aber das Beifallsgeschrei wollte kein Ende nehmen; immer und immer wieder aufs Podium gerufen, sagte der in Schweiß gebadete Künstler zuletzt mit einer ironischen Verbeugung und eigentümlichem Lächeln: „Wenn Sie, meine Verehrungswürdigen, nicht aufhören zu applaudieren, so spiele ich die letzte Fuge noch einmal!" Das klang nicht wie Dank und Ermunterung, sondern wie eine Drohung, und das verblüffte Publikum, das nicht wußte, wie es gemeint war, brach in Gelächter aus. Auf die wankelmütige Menge, die einem Bülow zujubelte, weil er die von ihr gering geachteten Schätze Brahmsscher Klaviermusik ans Licht gezogen hatte, zielte der Hieb und traf den Komponisten, dessen schweres Werk als Zucht- und Strafmittel mißbraucht zu werden schien! Solche Vorkommnisse — der Fall blieb nicht vereinzelt — gingen nicht spurlos an Brahms vorüber: der Umgang mit einem Manne, der wie ein Sprenggeschoß jeden Augenblick losgehen konnte, dem Freunde wie dem Feinde zum Verderben, mahnte zur Vorsicht. Mitte Februar war Brahms schon wieder in Frankfurt. Dort spielte er am 17. im Museum sein Konzert und traf am 22. bei Wüllner in Dresden ein, wo er am 27. einen ihm zu Ehren veranstalteten „Übungs-

abend" des Dresdener Künstlervereins mit seiner Gegenwart auszeichnete. Wüllner, ein Bülow des Chorgesanges, der, was er in München mit beispiellosem Fleiß und dem feinsten Sachverständnis als musikalischer Erzieher begonnen hatte, in Dresden seit 1877 fortsetzte, führte seinem Freunde dessen Motette „Warum ist das Licht gegeben" (op. 74 Nr. 1) vor, mit der Präzision und dem Geist, die eben nur er auf seine Chorschüler zu übertragen wußte. Brahms, der eine solche Aufführung des subtilen Chorstückes längst gewünscht hatte, wurde noch mit seiner ebenso liebevoll einstudierten Serenade op. 16 überrascht, die ihm, wie wir wissen, besonders am Herzen lag,[1]) hörte dann noch drei alte, von ihm für Chor gesetzte deutsche Volkslieder und seine, von Hermann Scholtz und Franz Ries gespielte Violinsonate op. 78. Man wird mit der Behauptung nicht fehlgehen, daß eine derartige, von seiten der Fachgenossen seinem Genius dargebrachte Huldigung wo er nicht mit zu musizieren, sondern nur zuzuhören brauchte, ihm das liebste aller glücklich überstandenen Winterkonzerte war.

Gern hätte er auch den drei Konzerten beigewohnt, die Bülow mit der Meininger Hofkapelle Mitte März in Leipzig veranstaltete; aber Bülow vergaß es, ihn rechtzeitig von der Abänderung des Datums zu benachrichtigen, und er blieb fern. Das zweite, am 14. März gegebene, war das Brahms-Konzert, nach welchem Bülow, wie er schrieb, die Schlüssel der eroberten Stadt Brahms zu Füßen niederlegen wollte. Er hatte Wort gehalten. „Rasch muß ich Ihnen sagen," berichtet Frau von Herzogenberg dem ferngebliebenen Freunde, „wie herrlich es gestern war; so habe ich Ihre Sachen noch nie gehört. Eine Ahnung von der Wirkung haben wir ja überhaupt immer nur bei der ersten, von Ihnen geleiteten Aufführung gehabt. Das, was folgte, war ja nur ein liebloses Notenablesen. Aber auch als Sie da waren, wieviel konnten Sie denn in den kurzen Proben herausreißen? Hier kam alles zu klanglich sinnlicher Wirkung, alles war da, was gewollt wurde, und vor allem ging ein Zug echter warmer Begeisterung durch das Ganze, der denn auch seine Wirkung nicht verfehlte und das Publikum endlich einmal aus seinem Gewand-

---

[1]) I 369.

häuschen brachte. Denken Sie nur, am Schlusse der c-moll wußten sie sich gar nicht zu fassen vor Jubel! Der Spektakel war so groß, daß wir uns fragten: Sitzen wir eigentlich im Gewandhaus, und sind das dieselben Menschen?" [1])

Diese Briefstelle ist doppelt wichtig. Erstens als Beweis für die hinreißende Wirkung des Bülowschen Orchestervortrags, zweitens aber auch als Kritik der Art, die damals bei der Interpretation der Brahmsschen Musik gewöhnlich war. Kein Wunder, daß Brahms dem großen Publikum solange wenig gefiel und auch bei Musikern vielerlei Mißverständnissen begegnete: sie bekamen ihn meist entstellt und farblos zu hören.

Klara Schumann aber schrieb in ihr Tagebuch: „Brahms feiert überall Triumphe, wie man es kaum jemals bei einem Komponisten erlebt. Das hat er nun zum Teil der Vorführung seiner Werke durch die Meininger Kapelle unter Bülow zuzuschreiben ... Mir kam diese Reise mit Bülow, bei Brahms' hoher Stellung als schaffender Künstler, nicht würdig vor, nun er aber endlich mal der Welt in seiner ganzen Bedeutung vorgeführt worden ist, nun bin ich doch erfreut und für ihn beglückt; denn so groß auch der Komponist in sich ist, so hebt ihn die Anerkennung doch noch über sich hinaus" ... [2])

---

[1]) Briefwechsel I 172.

[2]) Litzmann, a. a. O. III 424.

VII.

Nach dem glorreichen, aber anstrengenden Winterfeldzuge von 1881/82 hatte sich Brahms einen hübschen Frühjahrsplan ausgesonnen. Da er bei seinem Aufenthalt in Hamburg Pollini, dem Direktor des Stadttheaters, versprechen mußte, dort am Karfreitag (7. April) sein „Deutsches Requiem“ zu dirigieren, so wollte er die stille Woche in der Vaterstadt, die Feiertage in Berlin zubringen, dann aber Herzogenbergs von Leipzig zu einem Ausfluge nach Thüringen abholen. Vornehmlich war es dabei auf Weimar und Jena abgesehen, die er schon im vorigen Herbste so gern con amore besichtigt hätte. So hoffte er auch am gefälligsten eine durch sein unfreundliches Betragen verschuldete Verstimmung der Frau Elisabet zu beseitigen, und er malte es sich in seiner Phantasie in verführerischen Farben aus, mit den ihm ergebenen Freunden, an der Seite der reizenden, klugen und unterrichteten Frau einen, den Erinnerungen an Schiller und Goethe geweihten klassischen Frühling zu verleben und mit neuen lyrischen Melodien beladen, zum Wiener Prater zurückzukehren. Aber nur den ersten Teil seines Vorhabens konnte er ausführen, und es wurde ihm sauer genug. Anstatt sich mit dem Hamburger Bachverein acht Tage lang abzuplagen, hätte er lieber mit dem Cäcilienverein musiziert, der von Julius Spengel in den vier Jahren seines Direktorats zu einer zuverlässigen, lenksamen Musterschar herangebildet worden war. Trotzdem gelang es Brahms, dem aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Chor, in welchem die Solisten der Oper mitsangen, nebst verstärktem Theaterorchester sein Werk so gut einzustudieren, daß die Reproduktion zu einer ungeahnten Höhe der Vollendung gedieh; die Soli wurden von Frau Peschka-Leutner und dem Baritonisten Kraus gesungen. Von Frau v. Herzogenberg aber, der er neue Lieder im Manuskript sendete, um sie

vollends zu begütigen, langte die Nachricht an, ihr längst eingeladener Osterbesuch (Julius Epstein) habe sich bereits angemeldet, und Brahms fuhr ohne Umweg nach Wien zurück.

Hier war seine erste Sorge, einige neue Liederhefte zusammenzustellen. In den drei Jahren, die seit der Herausgabe der Balladen und Romanzen op. 75 verstrichen waren, hatte sich mancherlei angesammelt. Aber an dies und jenes mußte noch eine letzte Feile angelegt, manches auch erst frisch herzugeschafft werden, um die dreiteilige Anthologie zu vervollständigen. Von der Mehrzahl der auf op. 85 und 86 verteilten Lieder wissen wir, daß sie im Mai 1879 in Pörtschach komponiert worden sind.[1] In op. 85 läßt sich nur von Nr. 4 „Ade!" eine genaue Zeit seiner Entstehung nicht nachweisen, doch ist sie keinesfalls vor 1877 zu setzen, da Brahms erst damals mit den Übersetzungen Kappers bekannt wurde. Wahrscheinlich gehört das Lied noch dem reichen Liederfrühling von 1877 an,[2] blieb aber in der Knospe stecken und blühte erst als Märzveilchen des Jahres 1882 auf. Das kleine Ding, das sich auf einer leichten Moll-Melodie wiegt, gab dem Komponisten viel zu tun; weniger mit der Begleitung, die den Zweivierteltakt gern in den Sechsachteltakt verschöbe, als einer die Form störenden Freiheit wegen, die sich der Dichter in der dritten Strophe gestattete. Er zieht hier den zweiten in den dritten Vers hinüber, während er in den vorangehenden Strophen immer einen tiefen Einschnitt in der Mitte macht, den Brahms durch eine, der Dominantkadenz (fis vor h-moll) folgende Pause markierte. Bei seiner Gewissenhaftigkeit wird er sicher den Versuch gemacht haben, dem Lied eine anders komponierte Schlußstrophe zu geben, bis er von zwei Übeln das kleinere wählte und die Einheitlichkeit des hier durchaus gebotenen Strophenliedes aufrecht erhielt. Die Pause aber wird von der Singstimme ausgefüllt, welche den holprigen Vers: „wehn zwei weiße Tücher einander zu" durch plötzliche Vertauschung von Hebung und Senkung in daktylische Dipodien umkehrte. Das gestaute Schiff des Liedes schaukelt hin und her, der Sänger weiß kaum, wo er den Atem hernehmen soll, um den Sinn des Gedichtes ans Land zu bringen.

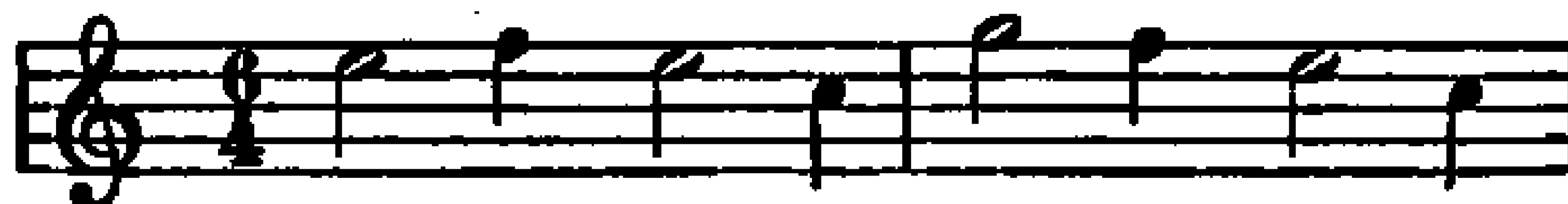
[1] III 193. [2] III 132.

Das Lied wäre im Pulte liegen geblieben, wenn das pianissimo wie in der Ferne ersterbende Ade! nicht gar so süß um Gnade gefleht hätte. Nicht umsonst lebte in seinem H-dur die Hoffnung: Auf Wiedersehn.

Der unvermittelte Wechsel von Dur und Moll kann wohl nicht als spezifisch „slawisch" bezeichnet werden, nicht einmal als charakteristisch für das Volkslied überhaupt. Er findet sich schon bei Schubert, und Brahms wendet ihn öfter an, um irgendeinen Zwiespalt oder ein Schwanken der Stimmung auszudrücken, wie in der „Waldeinsamkeit" desselben Heftes (Nr. 6) und im „Nachtwandler" (op. 86 Nr. 3), zwei ausgesprochenen Kunstliedern. Ganz anders erklingt der Volkston in dem serbischen Mädchenliede (op. 85 Nr. 3). Mit großer Kunst wird der Eindruck unmittelbarer Natürlichkeit erzielt, den Kappers Gedicht so erfrischend wiedergibt. Die Melodie wächst aus dem eintönigen, die Gusla imitierenden Ritornell heraus; neben der Hirtenflöte läßt sich das serbische Nationalinstrument hören, das über eine einzige, von Roßhaaren gedrehte Saite verfügt:



und man erinnert sich dabei an die Klage des es-moll-Intermezzos in op. 118. Der Fünfvierteltakt gibt den beiden regelmäßig in allen vierzehn Versen am Ende jedes Taktes wiederkehrenden Viertelnoten ein eigenes Gewicht, der Mangel der Zäsur aber dem Gesange eine Art von starrköpfiger Leidenschaftlichkeit, die, taub gegen alle Vernunftgründe, immer wieder auf ihren Spruch zurückkommt. Und noch eine Vorstellung wird lebendig: dem singenden Mädchen liegt die Weise im Ohre, die den Geliebten einst mit ihr vereinte: eben jenes Ritornell. Der Gesang weicht ihm mit Umschreibungen aus, bis er bei der Zeile: „Fern, ach, weilet der Geliebte!" gemeinsame Sache mit ihm macht. Sie hört es über drei grüne Berge, über drei kühle Wasser herüber und variiert die Melodie nachdenklich mit rhythmischen Dehnungen:



als wäre sie ihr endlich nach vielem Umhersinnen eingefallen, — nicht zu ihrer Freude! Der solange künstlich vorenthaltene Sechsvierteltakt ist beim drittletzten Takte des Liedes eingetreten und hat den ursprünglichen Charakter des Ritornells deklariert: Ach, nie wieder wird sie mit dem Geliebten tanzen!

Den Volksliedern von op. 85 sind zwei Kunstliederpaare an die Seite gestellt. Durch die Übereinstimmung ihres Metrums ließ sich Brahms von Heines „Dämmernd liegt der Sommerabend" und „Nacht liegt auf den fremden Wegen" verführen, einen inneren Zusammenhang zwischen beiden herzustellen, der allenfalls im Unterbewußtsein, aber nicht im Geiste des Dichters bestanden haben mag. Im „Buch der Lieder", und zwar in der „Heimkehr", folgen allerdings, wie bei Brahms, beide Lieder einander auf dem Fuße, und als drittes schließt sich das ebenfalls von Brahms komponierte „Der Tod, das ist die kühle Nacht" (op. 96 Nr. 1) ihnen an. Aber schon die Ordnung der Reime betont den eigentümlichen Unterschied, der die Stimmungskreise der beiden Lieder voneinander ausschließt. Mehr als ein persönliches Erlebnis mag das Vergnügen an der schönen Melodie die anmutige Konfusion verschuldet haben. Gegen Dessoff verteidigte Brahms sein willkürliches Verfahren mit der Ausrede: „Die beiden Gedichte stehen bei Heine zufällig zusammen, der Mond scheint in beiden, und es ist für einen Musiker doch sehr ärgerlich, wenn er hübsche vier Zeilen nur einmal sagen darf, da er sie doch so anständig und artig verändert wiederholen könnte!" Er werde wohl den einen Heine wegwerfen, dafür mache ihm aber der andere keinen Spaß mehr. Schließlich behielt er sie lieber beide. Die Seligkeit des phantastischen Musikers, der in Pörtschach mehr als einen lieblichen Elementargeist belauschte, wurde von der Reflexion getrübt, daß derlei Ausgeburten seines Hirns leider die einzige Gesellschaft waren, die ihm in zärtlichen Augenblicken als Gespielin der erregten Sinne zu Diensten stand. Ein Grauen kam ihn an vor der im Bache badenden schönen Elfe, die ihm der trügerische Mondenschein vorzauberte. Aber dasselbe tückische Pörtschacher Irrlicht war doch auch der alte gute Hamburger Mond, der in jungen Jahren so oft die Qualen zerrinnen, die Augen übertauen ließ, sein und Klopstocks ehr-

würdiger „Gedankenfreund". Auch diesmal tröstete er ihn mit der fast ironischen Gewißheit, daß die tanzende Najade doch noch immer den zudringlichen Damen vorzuziehen sei, die am Wörthersee und anderswo auf ihn lauerten, um ihm ein Glück zu versprechen, das ihn ärger genarrt haben würde als die heilloseste optische Täuschung. Die schmerzliche Parodie des „Sommerabends", welche uns den in der Fremde von dunkler Nacht umhüllten Wanderer vorführt, wie er die müden Glieder und das kranke Herz nach Hause schleppt, gebraucht einige im Zwischen- und Nachspiele des ersten Liedes eingestreute, höchst persönliche Seufzer des Musikers als Leit- und Lockmotiv für das zweite. Sie rufen die Elfe wieder zurück, und der zauberische Tanz im Mondenschein beginnt von neuem:



Ein offenkundiges „Frühlingslied" erscheint als Nr. 5. Seine Melodie ordnet sich der Deklamation des schönen, mit Wohllaut bereits bis zum Überströmen angefüllten Geibelschen Gedichtes notgedrungen unter. Es ist, als habe sich der Komponist mit Rücksicht auf den Dichter nicht recht herausgetraut und den feurigsten Erguß seines Innern für sich behalten — ein halbes Zugeständnis, daß er eigentlich hier nichts zu sagen hatte, weshalb er sich lieber in der rhythmisch erregten Klavierbegleitung austobte. Aus dem Schlusse der ersten melodischen Phrase, welche in die große Septime hinaufsteigt, als ob es sich um eine Offenbarung aus der neudeutschen Schule handle, zog Brahms eine Mittelstimme hervor, die für ihn eine Reminiszenz an akademische Göttinger Zeiten, an Ise, Gur und Gathe,[1]) bedeutet zu haben scheint. Das Motiv



[1]) Spitzname für Grimm, dessen Frau und Agathe S. (Vgl. R. Barth, „Joh. Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm").

stieß uns schon in der „Akademischen Festouvertüre" auf, und bei der Besprechung des Werkes wurde erwähnt, daß die nämliche Tonreihe im „Ständchen" (op. 106 Nr. 1) wiederkehrt, um die Gruppe der musizierenden Studenten zu charakterisieren.[1]) — Das schönste Lied in op. 85 ist wohl das als Beispiel für den von Brahms beliebten schwankenden Wechsel der Tongeschlechter angezogene „In Waldeseinsamkeit". Der Anfang verspricht nicht viel; er erinnert an die Biedermeierweise der vormärzlichen Zeit, von der, wie der feinhörige Spitta bemerkt, ein Ton die Brahmssche Kunst lebenslang ganz leise durchklingt.[2]) Aber gleich nach dem ersten Abschnitt der ohrenfälligen Melodie regt sich der ewige Geist, der aus Brahms in neuen Zungen redet: „Windesatmen, Sehnen ging durch die Wipfel breit." Das Herz horcht auf und singt mit. Der Übergang von der Naturschilderung zum persönlichen Erlebnis ist in wunderbare Harmonien getaucht, die weit von der Grundtonart (H-dur) ablenken möchten und doch mit magischen Fesseln von ihr zurückgehalten werden. In der fast dramatisch bewegten Szene des Mittelsatzes stimmen Wort und Ton so genau überein, als ob sie miteinander geboren worden wären. Das zweitaktige Ritornell des Vorspiels leitet sanft in den Anfang der Melodie zurück; aber der bis dahin stummgebliebenen Natur wird von dem liebenden Paar, das in ihrem Schoße ruht, die Zunge gelöst: das Lied der fernen Nachtigall ist der Brautgesang ihres Bundes. „Sind es Freuden, sind es Schmerzen?" fragen die schwebenden Harmonien; das Zeitliche geht ins Ewige über, Tod und Leben werden eins. „Wem dabei nicht die Augen übergehen," schrieb Frau v. Herzogenberg dem glücklichen Komponisten,[3]) „der ist überhaupt wohl nicht zu packen."

Die „Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen" op. 84 nennt dieselbe geistvolle Frau gar zu herzige kleine Racker. „Wie einfach geben sie sich, wie kindlich schauen sie einen an, aber wie Kinder vornehmster Art, wie Kinder Schuberts und Beethovens!" Sie hätte sagen sollen: wie Schubert- und Beethoven-Enkel, denn wer ihr Vater ist, verraten die Lieder doch

---

[1]) III 255 f. [2]) Philipp Spitta, „Zur Musik", 400.
[3]) Briefwechsel I 188.

in jedem ihrer charakteristischen Züge. Von den fünf Stücken in op. 84 sind 1—3 jüngeren, 4 und 5 vermutlich nicht viel älteren Datums als die in den anderen Heften enthaltenen. Hans Schmidts Gedichte wurden Brahms, wie wir aus dem vorigen Kapitel wissen, vom Autor nach Preßbaum gesandt, und die ungewöhnliche Wärme seines Dankes läßt darauf schließen, daß sie ihn sofort zur Komposition anregten, ehe er Klavierkonzert und „Nänie" in Angriff nahm. In einem seiner handschriftlichen Texthefte stehen sie einige Seiten hinter „Spannung" und „Vergebliches Ständchen", dieses letzte aber unmittelbar vor der unkomponiert gebliebenen „Verzweiflung" von Felix Schumann, bei der sich das, übrigens vom Dichter, nicht von Brahms herrührende Datum „Palermo 1878" befindet.[1]) Auch der „Nachtwandler" (op. 86 Nr. 3) ist dort notiert, den Brahms schon 1877 so gut wie fertig hatte.[2]) Seit

---

[1]) III 186.

[2]) Wie lange Brahms unter Umständen mit der Herausgabe seiner Werke zögern konnte, so daß er das „Nonum prematur in annum" des Horaz fast wörtlich befolgte, lernte ich durch ein Beispiel aus eigener Erfahrung. Als ich ihm 1874 in Breslau zuerst begegnete, erwies er mir die Aufmerksamkeit, sich für meine poetischen Versuche zu interessieren, und bat mich, ihm davon nach Wien zu schicken. Ich schrieb ihm ein halbes Dutzend meiner Gedichte ab, unter ihnen „Nachtwandler" und „Letztes Glück", die ich dann der 1878 erschienenen Gedichtsammlung „Nächte" einverleibte. Am 31. Januar 1875 meldete Brahms bei Bernhard Scholz den Empfang meiner Sendung an und trug jene beiden Gedichte in sein Textheft ein. Bei einem Besuche, den ich ihm im Frühjahr 1877 in Wien machte, gestand er verschämt, daß er „allerlei" von mir komponiert habe, war aber nicht zu bewegen, mir etwas zu zeigen; die Sachen seien noch nicht ganz in Ordnung; er müsse sie erst noch einmal mit der Brille besehen. Im Winter 1881/82 sagte er: „Nächstens kommen ein paar neue Liederhefte, da sind Sie auch drin ... Wir können übrigens gleich eine Probe machen." Er holte das Manuskript des „Nachtwandlers" aus der Schublade, legte es auf das Klavierpult und ließ es mich vom Blatt singen. Dann schenkte er mir die Handschrift, „zum Lohn für das flotte prima vista". Der sechsstimmige Chor „Letztes Glück", der nicht viel später als der „Nachtwandler" komponiert sein dürfte, erschien gar erst 1889 in op. 104, also vierzehn Jahre nachher. Der Stimmungsinhalt des „Nachtwandlers" berührt sich eigen mit der Gemütsverfassung, in der sich Brahms 1876 und 1877 befand, und Frau v. Herzogenberg hatte recht, den Text „wenig erbaulich" zu finden (vgl. Briefwechsel II 164).

Jahren ging er auf Texte von Balladen und Romanzen in dialogischer Form aus, die ihm erlaubten, Duette wie die in op. 75 veröffentlichten, zu komponieren, von denen jedes ein Treffer war. Er notierte sich erst flüchtig ein Dutzend Titel von Gedichten, die er in Volksliedersammlungen und bei Eichendorff, Uhland und Lemcke gefunden hatte, darunter Eichendorffs „Das kalte Liebchen" und Uhlands „Das Schloß am Meere", „Die sterbenden Helden". Aber nur die aus Zuccalmaglios „Volksliedern der Deutschen" entlehnte „Spannung" wurde später in extenso eingetragen, unmittelbar nach Felix Schumanns „Den Becher des Elends, den übervollen", ein Zeichen dafür, daß Brahms das Lied sich für die Komposition anzueignen wünschte. Es beschließt als fünftes und letztes das Heft op. 84, und bekennt sich insofern äußerlich zum „Duett", da ähnlich wie in „So laß uns wandern" (op. 75 Nr. 3) die beiden Stimmen zuletzt in Intervallen miteinander verschmelzen, so daß, wenn der erwünschte Effekt erreicht werden soll, „Er" und „Sie" von einer Tenor- und einer Sopranstimme gesungen werden müßten.

Davon schreibt aber Brahms nichts, so wenig wie er seine „Romanzen und Lieder" Duette nennt. Wenn gleichwohl auf dem Notenumschlage steht: „für eine oder zwei Stimmen", so braucht der zweite Teil der Alternative nur für das letzte Lied zu gelten. In der Tat paßt „Spannung" mehr zu den dramatisch bewegten Balladen und Romanzen von op. 75, wenn es nicht zwischen ihnen und den lyrischen Gesängen der neuen Sammlung die Mitte hält und mit dem zuvor genannten „So laß uns wandern!" (op. 75 Nr. 3) eine besondere Gruppe bildet. Aus der herzbeweglich klagenden, in Sexten und Terzen beginnenden Melodie, welche den Abendgruß des böser Liebe gewärtigen Burschen in übermäßigen und verminderten Quartschritten vorbringt, hört man gleich das Verlangen hervor, das zwischen den Liebenden waltende Mißverständnis (die „Spannung") zu lösen, und wenn „Sie" für ihre eifersüchtigen Vorwürfe keine eigene Melodie findet, sondern dem Geliebten mit der Wiederholung der ersten Strophe antwortet, so ahnt man schon, daß „Er" das seinige dazu tun werde, um das trübe a-moll zuletzt in strahlendes A-dur übergehen zu lassen, obwohl „Sie" sich in dem leidenschaftlichen Mittel-

satze abweisend genug geberdet. Die am Schlusse jeder Strophe refrainartig gebrauchte Anrede „Mein Engel!“ erlaubte dem Tondichter, drei viertaktigen Perioden immer eine fünftaktige nachzuschicken. Zu den Eigentümlichkeiten des Liedes gehört auch die Reimlosigkeit des Textes. Sollte sie dem Literaturforscher nicht nahelegen, daß das deutsche Volkslied eines der vielen weitgewanderten späteren Abkömmlinge des lateinischen „Donec gratus eram tibi“ ist? Horaz und Lydia unter den Schiffern des Niederrheins! Die indirekte Aufforderung des Liedes, die in dem gegenseitigen „Mein Engel!“ schlummernde Ironie aufzuwecken, blieb unbeachtet; Sache des oder der Vortragenden wird es sein, das absichtlich Versäumte nachzuholen.

Der Meister aller Ironie, der Brahms im Leben sein konnte, offenbart sich ganz köstlich in dem andern niederrheinischen Volksliede „Vergebliches Ständchen“, das der „Spannung“ vorangeht. Es gehört zu den Liedern, die, wie Goethe sagt, nach ihrem eigenen Ton- und Klangelement von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund gelangen, um dann allmählich belebt und verherrlicht zum Volke zurückzukehren. Von Amalie Joachim zuerst gesungen, ist diese schalkhafte Abfertigung eines unbescheidenen Liebhabers zum Weltliede, zum lachenden Entzücken der Nationen geworden, und das spöttische „Gute Nacht, mein Knab'!“ wird nie wieder vergessen, wer es einmal gehört hat. Freilich muß der singende Pfeil von den Lippen einer Sängerin à la Joachim oder Barbi abgeschnellt werden, die dem delikaten Humor des „Vergeblichen Ständchens“ gerecht wurden. Der Spaß beruht zuerst und zuletzt auf der strophischen Behandlung eines Liedes, das wohl jeder und nicht nur ein Schwächerer als Brahms durchkomponiert haben würde. Als Vollblut-Melodiker, der es nicht nötig hatte, seinen Mangel an Erfindung hinter der mehr oder weniger „geistreichen“ Paraphrasierung des Dichters zu verbergen — wovon so viele überschätzte moderne Liederkomponisten leben! — bevorzugte Brahms das Strophenlied. Zu Gustav Jenner äußerte er sich, daß, wenn der Text die strophische Behandlung zuließe, diese auch zur Anwendung kommen müsse.[1])

[1]) Gustav Jenner: „Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler“, S. 31.

Hier nun trat die Ausnahme ein, daß der Text das Gegenteil forderte, und daß Brahms der humoristischen Wirkung wegen ihn dennoch strophisch behandelte. Von Spott ist in der Antwort des sittsamen Mädchens beim Dichter anfangs nichts zu merken; erst in der letzten Strophe tritt er um so deutlicher hervor. Bei Brahms trumpft das Mädchen den Burschen sofort sehr fein mit der Melodie ab, auf welche ihre abweisenden Worte ein heiteres Seitenlicht fallen lassen. Der Unwiderstehliche, der mit selbstgewisser Siegermiene vor dem Fenster der Liebsten erschien und sein übermütiges jauchzendes



hinaufschleudert,[1]) wird gleichsam mit der eigenen Waffe geschlagen, wenn die Klugberatene ihm nach derselben Weise zurücksingt: „Meine Tür' ist verschlossen, ich laß dich nicht ein“. Seine Zuversicht schwindet; gar kläglich fleht er, von beschleunigten, wie eisiger Nachtwind um die verschlossene Tür fahrenden Achteln gedrängt, mit der nach Moll versetzten Melodie um Schutz vor den Unbilden des Wetters und versteigt sich zu der noch kläglicheren Drohung, seine Liebe werde im erfrorenen Herzen erlöschen. Da kündigt die hastige Stretta des sich um eine Terz weiter, von Fis nach A in die Höhe schwingenden Ritornells:



[1]) Kurzsichtige Splitterrichter und superkluge Silbenstecher haben dem Schöpfer dieses Meisterliedes die charakteristische Betonung der Worte als Deklamationsfehler à la Webers „Durch die Wälder, durch die Auen“ vorgerückt, das ebensowenig einer wäre wie das Brahmssche „Guten Abend“, wenn die schwache Silbe vom schwachen Taktteil, auf den sie fällt, nicht auf den starken hinübergezogen würde. Der Widerspruch zwischen Ton- und Wortakzent, von dem allein hier die Rede sein kann, ist, wie wir oben nachgewiesen zu haben glauben, durchaus beabsichtigt, da er den komischen Effekt, der erzielt werden soll, vorbereiten hilft.

die halb erwartete heitere Lösung des Konflikts an. Das stark hervorgehobene, fermatenmäßige A ist ein musikalisch-rhetorisches Folgezeichen, ein Kolon, das soviel heißt, wie: Acht gegeben, der Hauptspaß kommt jetzt! Dem Mädchen wird keine Zeit zur Überlegung gelassen, es braucht sie auch nicht, weil sie nicht wankt und weicht. Sie erwartet nur den Auftakt zur Wiederholung der Melodie, und da er nicht kommt, weil er in der halben Note der falschen Fermate stecken blieb, so bricht sie eifrig los in lustigem Dur — es pfeift nur so um die Ohren des täppischen Werbers von moralischen Backenstreichen. Ihr scherzhaft kosendes „Gute Nacht" tut besonders weh, da es sich mit dem früheren „Mach mir auf" deckt. So wurde die Trivialität der Pointe mit Grazie vermieden und dafür ihre feinkomische Wirkung gesteigert. Brahms wußte diesmal — ausnahmsweise, möchte man sagen — selbst am besten, was ihm gelungen war. Als ihm Hanslick brieflich zu dem „Vergeblichen Ständchen" gratulierte, antwortete er: „Voller Vergnügen muß ich Dir für Deinen Brief danken, denn er war mir wirklich ein besonderes, und ich bin höchst gut gelaunt durch den gut gelaunten! Unsereiner kann nicht ein großes NB. dazu machen, wenn er — meint, in der Lage zu sein, aber es ist die angenehmste Schmeichelung, wenn's ein anderer tut. Und diesmal triffst Du in mein Schwärzestes! Für das eine Lied gebe ich die andern alle und noch das W.-Album [1]) dazu."

Aber was hätte Brahms gesagt, wenn es einem verwegenen Künstlerpaar eingefallen wäre, seine ad libitum-Zweistimmigkeit beim Worte zu nehmen und das Lied als Duett zu singen? [2]) Eine solche „Szene" wäre immerhin möglich. Hat doch Ferdinand Schu-

[1]) Ein damals gerade bei Josef Weinberger erschienenes Album mit Beiträgen von Wiener Liederkomponisten, in welchem auch Brahms mit einem älteren Liede vertreten war.

[2]) Gustav Dömpke trat seinerzeit (Gegenwart XXIII S. 375) in einer sonst vortrefflichen Abhandlung über „Johannes Brahms und seine neuesten Werke" dafür ein, allerdings mit dem Reservat für gesellige Kreise. — Es fehlte nur, daß man, wie es in Frankreich mit Schumanns Frauenliebe und -leben wirklich geschehen ist, unsere Lyrik auf das Theater zerrte und mit bemalter Leinwand illustrierte. Das „Vergebliche Ständchen" als „Letztes Fensterln", ein lyrisch-, symphonisch-, malerisch-orchestisch-mimoplastisches Gesamtkunstwerk! Warum denn nicht?

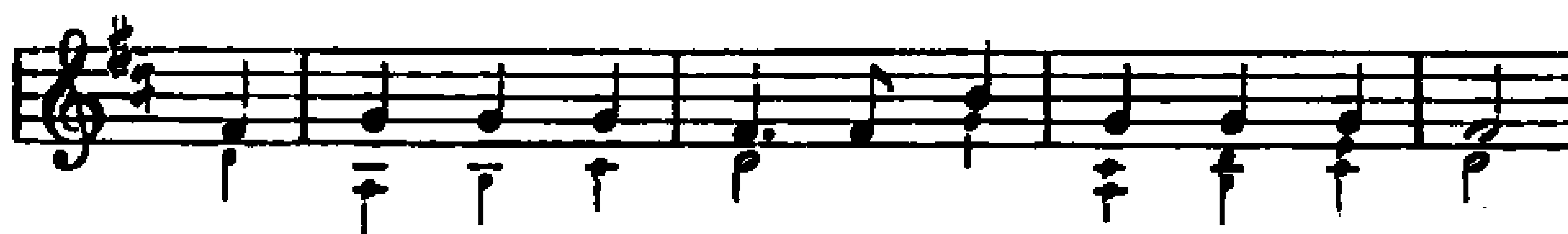
bert, die brüderliche Liebe des großen Franz, den „Erlkönig“ als Ballade „mit verteilten Rollen“ eingerichtet! Aber selbst bei den drei ersten Liedern aus op. 84, die sich in der musikalischen Form noch dramatischer gebärden, als die beiden niederrheinischen, würde uns eine Verteilung des Gesangsstoffes auf zwei Sängerinnen eher stören als befriedigen. Hans Schmidt, der Dichter der drei Dialoge zwischen Mutter und Tochter, kam den Neigungen und Wünschen des Komponisten absichtslos entgegen, als er Brahms seine Gedichte schickte. Das waren die Texte, die er gesucht und diesmal bei Eichendorff und Uhland nicht gefunden hatte, Lieder im Volkston, die sich an ältere Vorbilder anschlossen und doch ihren eigenen Sinn, ihre originellen Wendungen besaßen, endlich ganz objektiv gehaltene Personifikationen von musikalischen Gemütszuständen, die seiner augenblicklichen Liebhaberei für das Quasi-Duett schmeichelten. Hier sind die Stimmen vor allem dadurch auseinandergehalten, daß sie ihre Weisen nicht repetierend nachsingen, sondern selbständig ausbilden; die Melodien stehen ungefähr in demselben verwandtschaftlichen Verhältnis wie Mutter und Tochter, die sie singen. Außerdem ist der Mutter, mit Ausnahme des letzten humoristischen Liedes, innerhalb des gleichen Tonumfanges die tiefere Lage zugewiesen. Bei „In den Beeren“ haben Mutter und Tochter gleichsam die Rollen gewechselt; hier ist auch der Wechsel der Moll- und Durtonart, der in den anderen charakterisierend mithilft, vermieden: Es-dur schwindelt sich, wie Frau v. Herzogenberg sagt, durch das chamäleonhafte es-moll nach H-dur, das bald wieder nach Es zurückgeht. „Ja, die Freiheit!“ ruft die begeisterte Brahms-Kennerin aus, „die Beherrschung! die einen die raschesten Bewegungen, wie im Lauf eines schönen Hirsches, kaum gewahr werden läßt, während man mit keucht und prustet, wenn der ungelenkigere Mensch sich als Läufer produzieren will, um die ist es was Schönes!“ — Die fünf Nummern von op. 84 sind rechte Vortragsstücke für eine Meisterin vom Schlage der Frau Joachim. Besaß sie doch die Fähigkeit in hohem Grade, psychologische Prozesse anschaulich hervortreten zu lassen und durch Färbung des Tones, ohne die Stimme zu verstellen, was beim Gesange nicht ästhetisch wirkt, zwischen Sopran und Alt abzuwechseln, die sich beide in ihrem

umfangreichen Mezzosopran vereinigten. Kein Zweifel, daß Brahms bei der Zusammenstellung des Heftes an sie und für sie dachte. Sie sang am 20. Dezember 1882 in Straßburg den „Kranz" und das „Vergebliche Ständchen" (op. 84 Nr. 2 und 4), und Brahms, der seinen „Gesang der Parzen" dort aufführte, begleitete sie.

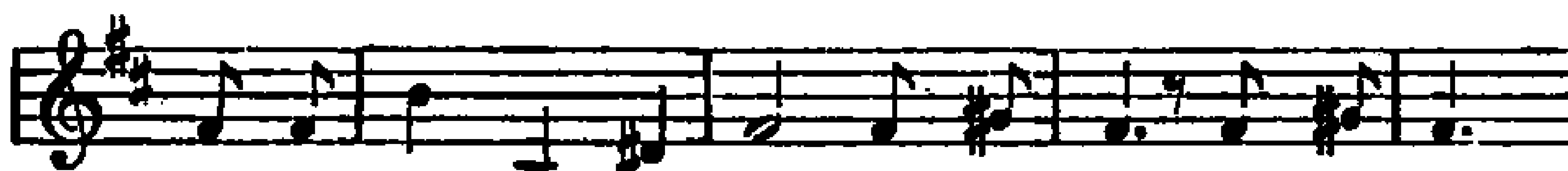
In den sechs Liedern von op. 86 ist die Stimmlage ausdrücklich bezeichnet. Die „tiefere Stimme", für welche sie Brahms zuerst komponierte, war der edle Bariton seines Freundes Stockhausen, mit dem er neuerdings in Frankfurt und nach dem Zerwürfnis des Sängers mit dem dortigen Konservatoriumsdirektor Raff, auch bei dessen Bruder Franz in Straßburg öfters musiziert hatte. Als Brahms die Lieder, noch kurz vor ihrem Erscheinen, an Billroth schickte (April 1882), schrieb er dazu, sie paßten Stockhausen sehr, und er habe sie „neulich in Stbg." (als Brahms im Dezember 1881 sein B-dur-Konzert spielte) vortrefflich gesungen. Aber noch in engerer Beziehung unterscheiden sie sich von den beiden anderen Teilen der ganzen Sammlung. Im allerpersönlichsten Verhältnisse zu ihrem Erzeuger stehend, verdanken sie ihre Existenz der subjektiven Empfindung des Komponisten, irgend welchen inneren Erlebnissen, die mit der Erinnerung an geliebte Personen eng verknüpft sind — klingende Blätter aus dem geheimen Tagebuche eines Musikers. Kellers „Therese" bedeutet eine Huldigung, der „Nachtwandler" eine Warnung für eine geliebte Frau; Felix Schumanns bereits 1873 in Angriff genommenes „Versunken" darf für ein dem jungen Dichter und dessen Mutter gewidmetes Denkmal gelten; die von Hermann Allmers gedichtete „Feldeinsamkeit" läßt mit den Stimmungen der römischen Campagna selige Träume der in den Holsteinschen Marschen verlebten Kindertage wieder aufleben; Storms „Über die Heide" und Schenkendorfs „Todessehnen" sind Pörtschacher und sizilianische Bekenntnisse. Um „Therese" hat sich Frau von Herzogenberg ein wahrhaft dauerndes Verdienst erworben. Brahms wollte die Melodie des Liedes abändern in:



und fragte, was sie davon halte; es wäre ihm lieb, wenn sie ihr „einfach recht“ schienen. Da antwortete sie, sie wäre ganz traurig, wenn Brahms auf der Lesart beharrte. Sie finde das einfachere



zu der kleinen Gegenstimme am Klavier viel hübscher als die zackige andere Lesart, und in diesem Liede, wo es doch auf Stimmentfaltung nicht, vielmehr auf feiner gesungenes Sprechen ankommt, so viel angebrachter. Er solle sich doch in der leichten, von dem Charakter des Liedes bedingten Weise den Oktavsprung in die Tiefe vorsingen, und er würde merken, wie schwerfällig dies gegen die einfache Wiederholung der drei Töne klänge. „Ich bitt' gar schön,“ fügt sie auf gut Wienerisch hinzu, „stierln's nicht mehr in dem lieben Gsangl herum und lassen's sich die simplere Lesart gefallen!“ Dieser Schmeichelbitte konnte Brahms nicht widerstehen, um so weniger, als er einsah, wie treffend die Kritik war. Auch mußte er bemerken, daß der „Oktavsprung in die Tiefe“ zu der Stelle, wo er bereits vorkam:



weit besser paßte und ganz anders wirkte, als wenn er schon früher dagewesen wäre. Er bereitet jetzt auf die mystische, vieldeutige Stelle des Liedes vor, die Brahms keineswegs als eine schnippische Abfertigung des „milchjungen Knaben“ aufgefaßt hat. In einem Briefe vom Juli 1878, der eine Manuskriptsendung aus Pörtschach an Otto Dessoff begleitete, heißt es: „Das Lied von Keller ist ‚Therese‘ genannt. Das mißfällt oder widersteht mir. Ich möchte es ‚schöne‘ oder ‚schönes Rätsel‘ nennen. Wenn Du in die Schweiz gingst, könntest Du Keller in Zürich fragen!?“... Bald darauf schreibt er demselben Freunde: „‚Therese‘ soll also bleiben; ich habe wenig Theresen kennen lernen und denke nur an einige aus der Jugendzeit, die lang und mager waren und

lange, magere Schmachtlocken trugen." Keller wollte die Aufforderung Theresens, an der Meermuschel zu horchen, anders verstanden wissen; die indiskreten vorlauten Cherubino-Augen blickten die Schöne so dreist an, als ob sie eine verfängliche Frage zu stellen hätten, auf die das Mädchen bei der grünen Jugend des Knaben nur die ausweichende Antwort und den Rat, sich etwas vorraunen zu lassen, erteilen konnte. Der Dichter hat seinem getreuen Komponisten den Schmerz angetan, in der Ausgabe seiner gesammelten Gedichte von 1883 die letzte Strophe in den geschmacklosen Vierzeiler umzuändern:

„Ein leeres Schneckhäusel,
Schau, liegt dort im Gras;
Da halte dein Ohr dran,
Drin brümmelt dir was."

Erst das Brahmssche Lied stieß ihn auf die falsche Betonung der Schlußzeile: „Dann hörst du etwás", und er suchte sich mit dem schrecklichen „brümmeln" zu helfen, das wieder ein noch schrecklicheres „Schneckhäusel" nach sich zog und ins Gras legte. Eine nicht minder traurige Erfahrung machte Brahms mit dem Dichter des zweiten Liedes, der berühmten „Feldeinsamkeit". In der Freude seines Herzens, die er über das wohlgelungene Werkchen empfand, beauftragte er Reinthaler, den „großen Bariton-Sänger", es Hermann Allmers, der damals in Bremen lebte, zu geben oder vorzusingen. Reinthaler tat, wie ihm geheißen wurde. Der Effekt aber war, daß der geschätzte Verfasser des „Marschenbuches" und der „Römischen Schlendertage", der ganz andere Begriffe von musikalischer Lyrik hatte als Brahms, sich total ablehnend verhielt, indem er erklärte, die Komposition seines kleinen Gedichts wäre ihm viel zu gesucht und anspruchsvoll. Er mußte sich also zur Unsterblichkeit zwingen lassen, zu der ihm seine vielen anderen Gedichte nicht verhalfen, und ergab sich widerwillig und mürrisch in sein Schicksal, nachdem er durch einen Appell an die Öffentlichkeit einer anderen, höchst dilettantenhaften Komposition zum Druck verholfen hatte.[1]) Eine große Affäre, eine Art von Haupt- und Staatsaktion in dem schönen Liede zu erblicken, wie mancher

---

[1]) Nach persönlicher Mitteilung von Brahms.

Sänger tut, der aus seiner Atemnot eine Vortragstugend machen möchte, steht seinem Wesen allerdings nicht an. Es kann gar nicht einfach genug vorgetragen werden. Aber eben darum ist es nicht leicht. Nur ein Atemkünstler, dem die hochgespannten Bögen seiner weit ausgreifenden Melodie nicht in Verlegenheit setzen, ist imstande, es technisch zu beherrschen (die wenigen Ruhepunkte der Melodie sind die einzig erlaubten Atempausen!), und auch er mag seinem Gott danken, wenn er auf dem stillen Wege ins Blaue, auf dem erhabenen Zuge „nach oben“ nicht das bessere Teil des Liedes, nicht dessen Seele verliert.[1])

Im „Nachtwandler“ läßt der Ton- den Wortdichter so weit hinter sich, daß wir diesen bald aus den Augen verlieren. Den messerschmalen Grat zwischen Abgründen von Leidenschaften und Pflichten werden nur Seiltänzer der Moral oder weltlose Träumer, welche die Gefahren ihres Weges nicht kennen, sich ihrer nicht bewußt sind, heil und sicher passieren. Das ist der Gedanke des Gedichtes. Gelang es dem Dichter nicht, den abstrakten Sinn in ein konkretes, allgemein verständliches Bild zu kleiden, so sprang der Musiker für ihn ein — hier der wahre Tondichter, der in Tönen zu Ende dichtete, was der Text auszusprechen bleiben lassen mußte. Eines der merkwürdigsten Lieder entstand, dessen hohe Kunst in Worte zu fassen, ebenfalls ein fruchtloses Bemühen wäre.

---

[1]) Jenner erzählt a. a. O., wie Brahms ärgerlich ausgerufen habe: „Man ist doch bei keinem Menschen sicher, daß nicht irgendwie einmal der Philister an den Tag kommt“, weil Klaus Groth das Präsens in „Gestorben bin“ bemängelte. Auch ich erlaubte mir, als Brahms einmal mit der unangreifbaren Korrektheit seiner Liedertexte prahlte, ihm dieses „bin“ als grammatikalischen Schnitzer (Verstoß gegen die consecutio temporum) anzukreiden, fügte aber gleich hinzu, daß er glücklicherweise die vom Dichter zweifellos beabsichtigte Anomalie durch die dissonierende Vorhaltsnote (H für C) noch unterstrichen habe, um den Sinn des Vergangenen im Gegenwärtigen, den prosaisch unfaßbaren Gedanken des Gestorbenseins bei lebendigem Leibe herauszubringen. „Na also!“ rief er befriedigt aus, wurde dann aber erst recht wild, als ich scherzte, ich hätte mich des Allmersschen Textes nur deshalb angenommen, weil in meinem „Nachtwandler“ ein ähnlicher, noch schlimmerer Bock vorkäme: „Weh den Lippen, die ihn riefen!“ Worauf ich das seltene Vergnügen hatte, daß er mich gegen mich selbst verteidigte und endlich, da ich mich immer ernstlicher zur Wehr setzte, mit sämtlichen Nachtwandlern lachend zum Kuckuck wünschte.

Weniger die träumerisch zwischen Dur und Moll schwankende, süßschmerzliche Melodie der Oberstimme als der stellenweise mit ihr in Oktaven gehende Baß gibt dem Liede sein Relief. Das Motiv



beherrscht das Ganze: „Störe nicht!" Es mahnt an die drohenden „Sorgen und Gefahren" und tritt immer wieder mit seinem Warnungsrufe, zuletzt an entscheidender Stelle, mit einem Sforzato ein, um sich dann, als ob es über sich selbst erschräke, weil es herbeiführt, was es vermeiden möchte, poco a poco ritardando e diminuendo in Harmonien zu verlieren, die sanft ins Vorspiel zurückleiten. Der „Nachtwandler" soll nicht angerufen werden. Selbst die Warnung vor der Warnung könnte ihm verhängnisvoll sein. Welch ein wundervolles und anschauliches Bild, wenn der „vom Licht des Vollmonds Trunkene" mit der Melodie des Ritornells seinen Lauf beginnt, unter ihm die Abgründe des tiefsten Basses, Orgelpunkte mit Harmonien, wie Brücken von Mondstrahlen, höher und höher steigt er empor — schon rüstet sich die schwarze Nacht, ihn zu verschlingen, da bringt ihm das sofort erstickte: „Störe nicht!" Rettung, und die Singstimme verhallt auf der Dominant: „Weh den Lippen, die ihn riefen!"

Auch in „Über die Heide" spielt der Baß eine bedeutsame Rolle. Eine Art von Basso ostinato, geht er durch das Lied und begleitet den im herbstlichen Feld umherirrenden Wanderer mit seinen Geisterschritten. Es ist die traurige Erinnerung an die schöne Vergangenheit, an Lenz und Liebe, was dumpf aus der Erde als Echo widerhallt und mitwandert. Jede Strophe besteht aus einem Zeilenpaar und erschöpft sich in einer viertaktigen Periode. Ein Motiv von zwei Tönen, das in rhythmischer Vergrößerung nachzieht, schiebt einen fünften Takt ein. Nur die Melodie des Mittelsatzes wächst durch Textwiederholung zu acht Takten an. Sie möchte sich gern in schmerzliche Betrachtungen über die entseelte Welt verlieren, aber der wandernde Baß hält sie fest. Alles ist aufs knappste eingerichtet — ein Epigramm, das seine Pointe („Leben und Liebe, wie flog es vor-

bei!") durch Dehnung des Taktes hervorhebt. Der einzige Neunachteltakt, der die Sechsachtelbewegung unterbricht, erscheint so lang wie ein Trauersermon. Im Hinblick auf dieses vierte und das erste Lied könnte man vermuten, Brahms habe es mit op. 86 nebenbei auf ein Kuriositätenkabinett seiner Lyrik abgesehen gehabt. „Versunken", das, nicht zu seinem Vorteil, an das „Frühlingslied" op. 85 Nr. 5 erinnert, ist eine jener Seltenheiten, bei denen der Liebhaber gern den Kunstwert überbietet, gehörte also auch in jenes Kabinett. So Unsangliches und dabei doch so Interessantes hat Brahms sonst kaum geschrieben. Für die kostbarste Perle der Reihe würden wir das letzte Lied („Todessehnen") halten, wenn der Komponist mit dem mittleren (Übergangs-)Teile ebenso schön ins Reine gekommen wäre wie mit Anfang und Ende des Liedes. Wohl fand er für das an die Schwärmerei eines erdentrückten Wüstenheiligen streifende Gedicht Schenkendorfs Töne, welche vor ihm noch keiner angeschlagen hat, und ließ sich weder von des „Todes Lebenswind" noch von der „Geistersprache", die „Leben mit der Liebe Namen nennt" im Fluge seiner Phantasie beirren. Aber an der Stelle, wo das „schwesterliche Wesen" sich mit dem Wesen des Sängers „vermählt", oder vielmehr an der harmonischen und melodischen Prozedur dieses Vorganges stieß er an. Zum Glück handelt es sich nur um anderthalb Takte — das Schnürchen, das, wie bei der Raffaelschen Sixtina, den Vorhang vom Himmel wegzieht, blieb an einem rostigen Ringe hängen. Was verschlägt es, wenn nur die Glorie der Madonna dann um so siegreicher hervorbricht! Als hätte Brahms geahnt, daß das herrliche Lied nach Stockhausen sobald keinen berufenen Herold finden würde, rettete er dessen unsterbliches Teil in das Adagio seines B-dur-Konzerts.[1]) Dem Liede selbst aber erwuchsen später in den „Vier ernsten Gesängen" gewaltigere Nachfolger.

Am 11. April schickt Brahms das Paket mit den Liedern an Simrock. Seit der seinem Berliner Verleger begreiflicherweise wenig sympathischen Liaison mit der Edition Peters ließ Brahms selten eine Gelegenheit vorübergehen, ohne Simrock in halb scherzhaftem, halb ernsthaftem Tone seine hohen Verkaufs-

[1]) Siehe oben S. 20 f.

preise vorzurücken. Er wäre doch in Versuchung gewesen, schreibt er, die Lieder „unserem Freunde" Dr. Abraham zu schicken, weil sie dann so schön billig verkauft würden. Nun sollte Simrock sie ernstlich betrachten und bedenken, wie die leichten kommunen Dinger wirklich sich gut dabei ständen, und keinen zu hohen Preis ansetzen. Er verlange ja auch so gut wie gar nichts, und wenn Simrock ihm wie sonst 150 Taler für das Stück geben möge und wolle, so sei das doch nur ein Trinkgeld. Neben den Heften sollten auch Einzelausgaben erscheinen. Den Leuten könne doch nicht verwehrt werden, sich einen Liebling auszusuchen, ohne daß sie darum das übrige mit in Kauf nehmen müßten. Den armen Sängern dürfe ihr „süßes Geschäft" nicht so ungemein und unverantwortlich erschwert werden. Am 25. Juni bestellt er sich die Partitur von Bizets „Carmen", nachdem er die Oper mit Bülow bei Pollini in Hamburg neuerdings wieder gehört hatte. Bülows „Leib-Lieblingsoper" wurde auch die Schwärmerei von Brahms, wie sie zuletzt den Trumpf vorstellte, den der abtrünnige Nietzsche gegen Wagner in seinem „Musikantenproblem" ausspielte. Brahms meinte etwas an Bizet, den er früher unterschätzte, gut machen zu müssen. Nicht geliehen haben wolle er die Oper, sondern sie besitzen: „Ich liebe sie nämlich mehr als alle Ihre Verlagsartikel, was nicht einmal viel heißen will und nicht genug." Als ihm Simrock Korrekturabzüge sendete, schreibt er zurück: „Ja, da sind nun die Lieder, auf die man Monate warten muß, und von deren Erscheinen monatelang renommiert ward! Geschämt habe ich mich; nicht daß jemand so was schreiben kann — was kann denn der Mensch den lieben langen Tag für Unsinn angeben! — aber daß jemand so was druckt und für teures Geld verkauft! Gibt es denn keine Staatsprüfung für Verleger? daß man weiß, ob sie Mist von Salat und Gemüse unterscheiden können? Mit dem schönen Bild von mir meinen Sie gewiß das von Bruckmann in München?[1]) Ich interessiere mich sonst nicht für mein Konterfei,

[1]) Die in Tausenden von Kabinettphotographien verbreitete Schönheitsgalerie unserer „Heroen der Dichtkunst und Musik", welche die Familienähnlichkeit des Genies, mit wallenden Locken und Feueraugen zu Ehren bringt (Jäger pinxit), war Brahms in den Tod zuwider. Die Hugsche Kunst- und Musikalienhandlung in Zürich scheint Simrock das Bild geschickt und zur

aber das Bild hat mich ganz wild gemacht, und ich wollte laut gegen den Verkauf protestieren. Und es ist das einzige, das verbreitet ist. Könnten Sie nicht Hug in meinem Namen recht dringend bitten, jenes Bild nicht mehr zu nehmen und zu verkaufen. Luckhardt in Wien hat gute . . . Sollten Sie nun wirklich nach Bayreuth wollen, so ginge ich sehr gern mit! Und wann Sie wollen, nur glaube ich, möchte es gut sein, sich bald zu entschließen. Vom 6. August an kann ich jeden Tag. Möchten Sie also flugs zwei Billets und zwei Logis bestellen und mich den Tag wissen lassen, so wäre ich Ihnen sehr dankbar. Zweimal hatte ich schon Freibillet und konnte nicht! Es scheint, ich soll die 30 Mark los werden" . . .[1])

Wie man sieht, hat Brahms ernstlich die Absicht gehabt, eine der „Parsifal"-Aufführungen in Bayreuth zu besuchen. Hanslick schreibt er im Mai: „Ob ich wohl eigentlich nach Bayreuth gehe? Auch Bülow, der im August mit seiner Braut hingeht, will mich verführen oder fragt mich vielmehr, ob ich mich anschließen will . ." Als Bülow ihm ein Entreebillet schickte, mußte er es leider zurückschicken: „Grade vom 4. bis 6. habe ich versprochen in Ischl zu sein und einen Besuch zu machen. Man nennt das Pech, denn ich habe für den ganzen Monat nichts vor als eine Pilgerfahrt zu dem Wahrsager, der mir so freundlich orakelt . . ."[2]) Bülow hatte Brahms an dessen Geburtstage seine

Einreihung seines Autors in die Unsterblichen der Auslagefenster gratuliert zu haben.

[1]) Vgl. III 84.

[2]) Diese mysteriöse Briefstelle findet ihre Erklärung in dem „Offenen Brief an Friedrich Schön", den Richard Wagner im Juliheft der Bayreuther Blätter veröffentlichte. Nachdem er jeder anderen als seiner Musik die Existenzberechtigung abgesprochen und versichert hat, der Genius der deutschen Musik verstumme, seitdem sie vom Metier auf dem Allerweltsmarkte herumgezerrt werde, und professionistischer Gassenaberwitz ihren Fortschritt feiere (siehe Bülow, Brahms und die Meininger!), gedenkt er des „großen asiatischen Sturmes", der Europa bedrohte, und meint, er würde „nichts genützt haben". (!) Denn es würde uns hier ergehen, wie es der Nachwelt der Völkerwanderung erging, „welcher von Sophokles und Äschylus nur wenige, dagegen von Euripides die meisten Tragödien erhalten wurden; demnach unserer Nachwelt gegen etwa neun Brahmssche Symphonien höchstens zwei Beethovensche übrig bleiben möchten, denn die Abschreiber gingen immer mit

Verlobung mit Marie Schanzer angezeigt — die Hochzeit fand am 29. Juli statt — und Brahms ihm folgendes bezeichnende Gratulationsschreiben zugehen lassen:

„Verehrter Freund,

Deinen Glückwunsch zum 7. Mai hätte ich längst mit gleicher Münze und meinem Dank dazu erwidern sollen. Aber weiß ich denn, wo in der Welt Du bist, und weiß ich denn, ob die Welt diesmal zur Abwechselung die Wahrheit sagt? Allmählich scheint es, und so will ich Dir auch von Herzen die besten Wünsche sagen. Daß diese recht ernstlich klängen, sollte ich eigentlich eine Art Beweis der Wahrheit antreten und Deinem Beispiel folgen! Das geht nun nicht, denn der Mensch hat seine Prinzipien, und hierfür habe ich mir schon vor geraumer Zeit eines angeschafft. Traurig aber ist es, daß man nicht zeitig genug weiß und glaubt, wie fruchtbar die Nullen sind, und wie der Mensch ohne Absicht und Mühe, aber leider auch ohne Zweck, Kapitalist wird![1])

Du bist viel glücklicher geartet als ich. Du hast an so vielen Sachen Spaß und treibst so viele mit Ernst — wo ich für beide fast das Gegenteil mitbringe.

Seit acht Tagen etwa bin ich in Ischl; seit gestern als Sommergast, denn vorgestern hatten wir noch herrliches Schneegestöber. Du wirst Dich für Aachen rüsten, und magst Dir wohl etwas darauf einbilden, daß Du ein so verrufenes Stück, wie das d-moll-Konzert, gar bis auf ein Musikfest gebracht hast![2])

---

dem Fortschritt". Bülow und Brahms erwiesen dieser großartigen völkerpsychologischen Perspektive die gebührende Ehre, indem sie sie auslachten, und Bülow schreibt sehr vergnügt an Brahms: „Soll ich Dir gratulieren zum Avancement? Die neueste Bayreuther Enzyklika ernennt Dich zum Euripides (Äschylus Bach — Sophokles Beethoven), prophezeit ferner: von Beethoven würden nur zwei Symphonien bleiben, von Dir aber neun. Möge der zweite Teil zur Wahrheit werden! Quod Dii bene vertant!" (a. a. O. VII 196).

[1]) Brahms will damit sagen, daß er nicht an seine Zukunft geglaubt habe, daß seine Bedenken ihn am Heiraten verhindert hätten, und daß es für ihn keinen Sinn habe, Kapitalien zu sammeln. Weder der Zweck, noch das Mittel zum Zweck machten ihm noch Vergnügen.

[2]) Das Aachener Musikfest (das 59. niederrheinische), bei welchem Bülow das erste Klavierkonzert von Brahms spielte, stand unter Wüllners Leitung

Sollte ich Dir nächstens einige Liederhefte zuschicken — oder nicht — so nimm es nicht übel. Ich weiß noch nicht, ob ich mich geniere, oder ob ich dem Bräutigam einiges zutraue an sanfter Duselei.

Nun aber empfiehl mich Deiner Braut, so gut Du vermagst, zeige ihr also eine Photographie, die zwanzig Jahre alt ist, und spiele ihr keine Sonate aus fis-moll, sondern etwa ein Intermezzo aus As-dur — das Du zudem unübertrefflich spielst.

In Aachen aber grüße Freund Wüllner von Herzen. Hoffentlich wird ihm die Musik und alles dort recht wohltun nach dem jetzt Erlebten. Ich sollte eigentlich am Comersee sein und fürchte, Deine ernstlich verehrten und geliebten Herrschaften werden manches nicht denken und begreifen können — folglich gar übelnehmen!

Nun verzeih das lange Geschwätz. Deine Braut kann jetzt rückwärts kurz und gut lesen![1])

Ganz und herzlich Dein ergebener

J. Brahms."

Seit Anfang Mai bewohnte Brahms sein vorvorjähriges Ischler Sommerquartier in der Salzburgerstraße. Ehe er nach Hamburg zum Requiem reiste, hatte er an die Brühl bei Mödling (in der Nähe von Wien) und an Velden am Wörthersee gedacht. Dann wieder zog es ihn nach Weimar, wie all die Zeit vorher, bis er sich endlich doch für Ischl entschied. Drei Kompositionsentwürfe gingen ihm durch den Kopf: 1. das halbfertige C-dur-Trio, 2. ein neues, vom Ischler Frühling inspiriertes F-dur-Quintett und 3. der „Gesang der Parzen". Er nahm das Quintett zuerst in Angriff und vollendete es im Mai, das Trio beschäftigte ihn den Juni über, und das Chorstück lag Ende Juli druckfertig

---

und entschädigte mit seinem außerordentlichen Erfolge den ausgezeichneten Musiker für allerlei Kränkungen, die er in seinem Dresdener Amt erleiden mußte. „Bülow war", wie Wüllner berichtete, „vortrefflich disponiert, spielte mit großer Ruhe, mit großer Wärme und mit wunderschönem Ton. Der Erfolg war ein ungewöhnlich großer, nach jedem Satze; — am Schluß mit Pauken und Trompeten."

[1]) Am Schlusse des verkehrt benutzten Briefbogens befindet sich eine Vignette mit Bülows Bild.

vor. Mit dem Streichquintett erneuerte er einen Versuch, an dem er vor zwanzig Jahren gescheitert war. Seit der zweimaligen Umarbeitung des f-moll-Quintetts, op. 34, hatte er sich auf ein derartiges Kammermusikstück nicht wieder eingelassen, und nach den drei Streichquartetten, mit denen er die Literatur dieser edelsten musikalischen Formgattung um ebensoviele Meisterwerke bereicherte, sich ganz anderen Aufgaben zugewendet. Nun neigte sich die Epoche, in der Brahms seine großen Chor- und Orchesterwerke schrieb, langsam ihrem Ende zu, und das Rückverlangen nach den intimeren Reizen der Kammermusik, der er die reinsten Freuden seiner Jugend verdankte, beschlich ihn wie eine Art musikalischen Heimwehs.

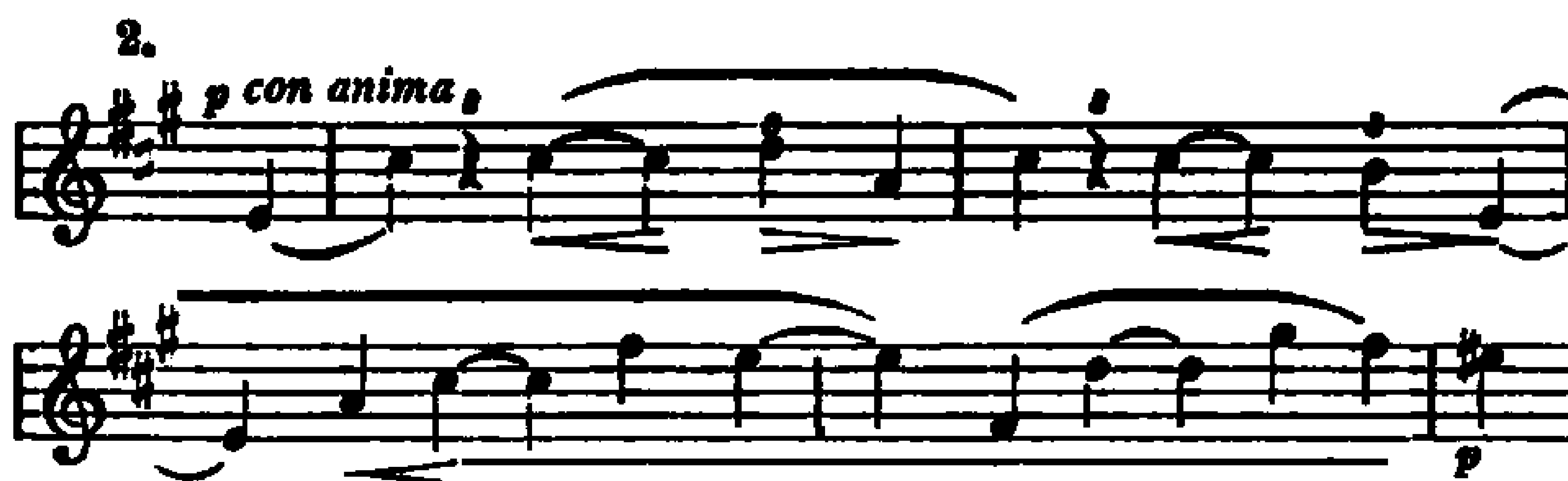
„Ein Frühlingsprodukt“, wie Brahms das Quintett selbst bezeichnete, ein Kind des würzigen Ischler Mais, erweckt der erste Satz des Werkes im Zuhörer die Empfindungen eines behaglich durch die vollsaftigen Wiesen hinschlendernden Spaziergängers, der sich nach langer Winterqual sorglos und unbefangen dem kommenden Tage überläßt, erwartungsfroh, was er ihm bringen werde, und überzeugt, daß es nur Angenehmes sein könne. Über dem knappen Allegro (non troppo ma con brio) liegt blanker Sonnenschein, und die Schärfen seiner gedrungenen Durchführung gleichen schnell vorübereilendem weißem Gewölk, das sich bald wieder im lichten Blau des Himmels auflöst. Brahms scherzte, das Allegro könnte ebensogut von Brüll sein (mit dem er seine französischen Ischler Promenaden wieder aufnahm, ohne bemerkenswerte Fortschritte in der Konversation zu machen),[1]) wie von ihm. In der Tat erinnert die harmlose Liebenswürdigkeit des unscheinbaren Hauptthemas:



an die Veilchenanmut Brüllscher Feiertagseinfälle. Das zweite, von der Bratsche intonierte, „con anima“ bezeichnete, genial vorbereitete Thema gleicht eher einer glühenden Zentifolie, einer der bei Brahms häufig vorkommenden fleurs animées, die Feuer-

[1]) Frau Marie Brüll behauptet, sie hätten von da an französisch miteinander geschwiegen.

augen im Kopfe, ein verführerisches Lächeln auf den vollen Lippen und den kraushaarigen Schelm im Nacken haben. Synkopierte Triolen versetzen den gemessenen Viervierteltakt in eine tanzende, fast leichtsinnige Bewegung, und der von Pausen durchbrochene temperamentvolle A-dur-Gesang bildet den wirksamsten Kontrast zum Hauptthema.



Alles muß sich in die schöne Melodie verlieben. Gleich bei ihrem Auftreten wird sie von den vier anderen Instrumenten umschmeichelt, und wenn die Bratsche ihren Schatz an die erste Violine abgibt, so entwickelt sich das reizendste Ensemble. Ein wunderbares Wogen und Wiegen, Schaukeln und Schweben feiert den Bund der Glücklichen, die sich wie zu einem heiteren Spaziergange durchs Leben gefunden haben. Das blaue Band, das der Frühling durch die Luft flattern läßt, hat ihre Herzen verknüpft. Wer die Fortsetzungen der beiden Melodien in ihren Übergängen betrachtet und hier das zweimalige:



der Bratsche, dort das



der Violinen sieht, könnte sich verleiten lassen, an Mörikes „Er ist's!“ in einer Symbolik des Notenbildes zu denken.

Es ist möglich, daß sich Brahms durch die Verlobungen seiner Freunde — auch die Ignaz Brülls mit Marie Schoosberg lag in der Frühlingsluft — zu seinem F-dur-Quintett anregen ließ.

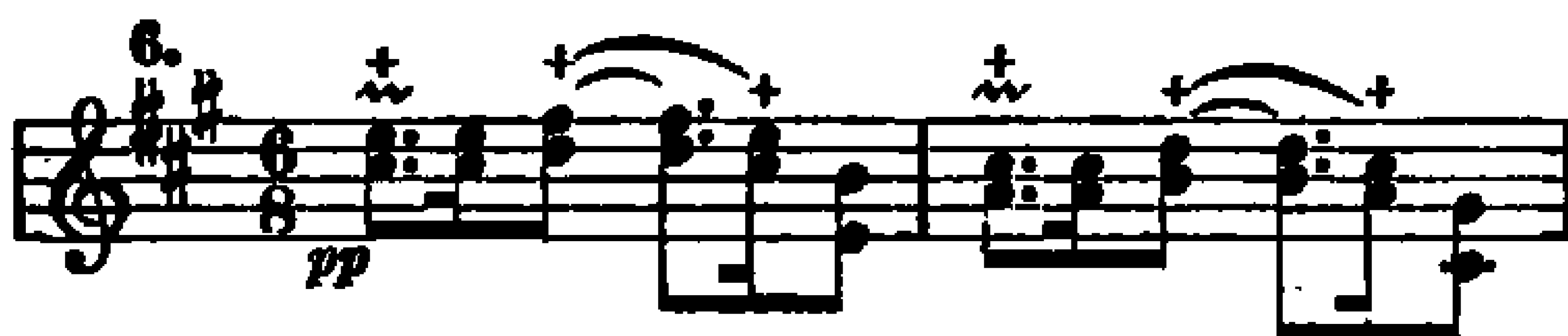
Nicht nur der Scherz, daß die Komposition ebensogut von Brüll sein könnte, deutet darauf hin, sondern auch der Gratulationsbrief an Bülow. Für „die Aufrichtigkeit seiner Wünsche" erbrachte der Schreiber „den Beweis der Wahrheit", indem er das Glück der Freunde zu seinem eigenen machte und in Tönen feierte, ohne ihrem guten Beispiele folgen zu können. Von dem Schmerz, den er darüber empfand, von dem tiefsten Unglück seines Lebens, das sich jenem Glück entgegenstellt, singt das Adagio in erschütternder Weise. Dieser zweite Satz des Quintetts hat mehrere Eigenheiten: er steht in cis-moll, beginnt aber in Dur und schließt in der Tonart eines eingeschobenen Mittelsatzes, den er als eine Art von Doppeltrio mit sich führt, in A-dur. Der Kontrast gleicht sich allmählich aus, eine Versöhnung von Adagio und Scherzo findet statt, auf die es von vornherein angelegt war. Die vom Geist beschattete Mater dolorosa seines Adagios, welche das Scherzo in ihrem Mutterschoß trägt, soll den weltüberwindenden Humor als Erlöser gebären. In dem wunderbaren „Grave ed appassionato" geben Violoncell und Bratsche als die melodieführenden Instrumente Ton und Farbe an. Das Adagio, das jeden hellen Geigenklang von sich abwehren möchte, ist wie mit schwarzem Samt ausgeschlagen. Bei der von Violine und Violoncell angestimmten Klage:

5.



bewegt sich das tiefere Instrument in der höheren Lage, die beiden Bratschen folgen mit der Beantwortung der viertaktigen Periode in Sexten. Dann vereinigen sich die Violinen mit der ersten Bratsche zu einem dreistimmigen hartnäckigen Triolenmotiv. Zweite Bratsche und Violoncell gehen ihre eigenen Wege fort, der Baß schlägt in der Tiefe grollende Triller, schnellt mit jäh auffahrenden Sechzehntelfiguren hoch hinauf und teilt sich mit der zweiten Violine in eine chromatisch absteigende, schmerzliche Melodie, die den Satz zu Ende führen will. Aber erste Violine und Bratsche fallen mit dem nun in cis-moll stehenden Thema der Klage (5)

in den drittletzten Takt des Abgesanges ein, und es bedarf mehrerer Takte, ehe sich die Stimmen mit der Verschiebung des Satzgefüges befreundet haben. Nach einem letzten, dumpf verhallenden Cis tritt der unvermutete Wechsel in Tonart, Tempo und Charakter des Stückes ein. Gleich einer neckischen Lichtelfe, die auf einem Sonnenstrahl durch die Fensterläden in das düster verhängte Gemach schlüpft, tänzelt das muntere, Geist und Leben sprühende, mit einem Mordent verzierte Scherzothema der beiden Violinen heran:



Zweimal wiederholt sich das Spiel, das düstere Grave kehrt verändert in Dur wieder und hellt sich mehr und mehr auf. Nach der ersten Wiederholung stürmt das frühlingsfrische Leben, das früher leise und scheu durchs Fenster schlich, die Tür des Trauerhauses. Ein „Double" des Scherzos hat das frühere Allegretto vivace zum Presto im alla-breve-Takte ($^4/_4$) gesteigert — es ist nicht die einzige Beziehung, die das Quintett mit der Zweiten Symphonie (Quasi andantino) verbindet! — und einen Kontrast im Kontrast geschaffen:



Zwar gelangen die lustigen Geister, die bis zum lärmenden fortissimo laut werden, nicht zur Regierung, sondern müssen endlich dem Largo weichen; aber daß ihre Dazwischenkunft nicht vergeblich erfolgte, lehrt uns der A-dur-Schluß des Satzes mit seiner versöhnten Trauer.

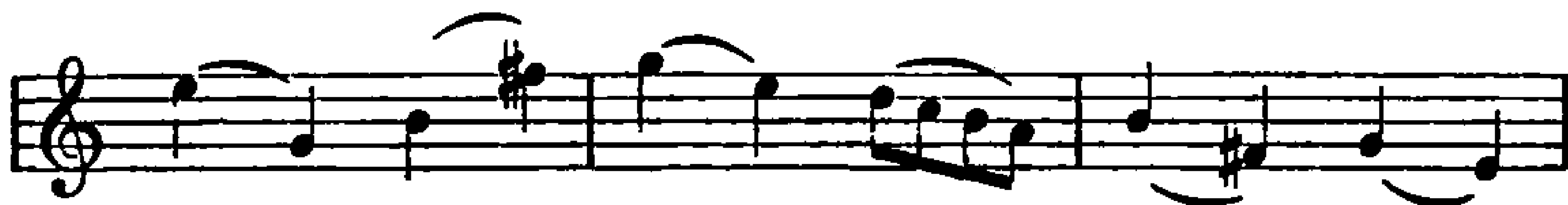
Im Finale behält die bis zur Derbheit gehende und stellenweise in wildes, höchst kunstvoll herbeigeführtes Getöse ausartende Fröhlichkeit (vgl. Partitur S. 42 ff.) die Oberhand. Auch hier regiert die erste Bratsche neben der Primgeige. Sie ist es, die nach zwei wuchtigen Forteschlägen das Allegro energico mit dem

Thema zu einem Fugato eröffnet. Der ganze Satz, der wahre Orgien einer fast übermütigen kontrapunktischen Meisterschaft feiert, verläuft als freie Phantasie über eine Fuge mit mehreren Subjekten. Hochzeitsjubel mit unfrohen, gewaltsam zurückgedrängten Hintergedanken! Das Werk zeichnet sich durch die Fülle und Mannigfaltigkeit seines Klanges aus. Orgelartige und orchestrale Wirkungen kommen in den Durchführungen der Außensätze an mehr als einer Stelle vor; sie erinnern uns daran, daß der Komponist sich viel auf anderen Gebieten seiner Kunst umgetan hat, ehe er zur Kammermusik zurückkehrte, und sie bezeichnen auch die eigentümlich vermittelnde Stellung, die das Quintett zwischen der Zweiten und Dritten Symphonie einnimmt.

Beiden Werken steht das Quintett näher als dem ihm auf die Hacken tretenden C-dur-Trio op. 87. Mit ihm hat es nichts gemein als die Gedrungenheit seiner knappen Form, die ein allgemeines Kennzeichen der späteren Brahmsschen Werke ist; im Charakter zeigt es kaum eine flüchtige Spur innerer Verwandtschaft. Das dämonische Element, das im Quintett nur gestreift wird, behauptet sich in allen vier Sätzen des Trios; neben der Licht- erscheint manchmal unvermittelt die Nachtseite der menschlichen Natur, zuweilen aber breitet sich eine aus beiden gemischte Dämmerung aus, welche die Zeit aus den Angeln heben und die Gegenstände im Raume vertauschen möchte. Damit zielen wir besonders auf das unheimliche c-moll-Scherzo, das uns mit Fledermausflügeln umschwirrt, sein Hauptthema zu einem schreckhaften Phantom der Sinne anwachsen und gleich wieder wie durch eine Versenkung verschwinden läßt. Seine tückischen Pianissimos sind weit beängstigender als seine Fortestellen, weil sie mit einer noch furchtbareren Entfaltung ihrer Macht zu drohen scheinen, die dann ausbleibt. Das Beethovensche, auf seinem Höhepunkt ins piano umschlagende crescendo erfährt hier eine besondere Deutung. Wie Kindesunschuld lacht die sonnige C-dur-Melodie des Trios herein:


usw.

Obwohl sie mit der Gesangsmelodie des ersten Satzes (in deren Fortsetzung) thematisch zusammenhängt, scheint sie doch einer weit früheren Zeit zu entstammen; es wäre denn, daß auch das Allegro in seinen Anfängen auf die Tage des H-dur-Trios und der f-moll-Sonate zurückgeführt werden müßten. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß das neue Werk, als dessen Keimblatt wir das Scherzo betrachten, stark an die Kreisler-Periode unseres Brahms anklingt, und zwar an deren bewußte Erneuerung nach der Bekanntschaft mit Schumann.[1]) Der e-moll-Satz im Finale, der ebenfalls von der Triomelodie hergeleitet werden kann, trägt den Stempel Schumannschen Geistes:



und die tränenselige, himmlisch verklärte Dur-Variation des zweiten Satzes mit ihrem



streift beinahe das Thema zu Schumanns Variationen für zwei Klaviere. Wie weit auch das ungarische Zigeunerlied, das Brahms seinen Variationen zugrunde legte, von Schumann entfernt sein mag, er hatte es doch mit den Augen des Kreislerianasängers angesehen, als ihm der synkopierte Kontrapunkt einfiel, den er dem Liede zur Begleitung mitgab. Das Andante mit Variationen verdient der schönste und dankbarste Satz des Werkes, das Allegro der gewichtigste und bedeutendste genannt zu werden. Sein selbstbewußter, trotziger Hauptgedanke:



ist ein echtes Geigenthema, das denn auch den Streichern überlassen bleibt. Sie beginnen es unisono, und das Klavier setzt

[1]) I 103.

im vierten Takt mit einer Nachahmung des Oktavensprunges in der Gegenbewegung ein. Nur am Schlusse der langen Koda, nachdem der Hauptgedanke noch einmal, wie im Durchführungsteile rhythmisch zur getragenen Melodie vergrößert, sich ausgesungen hat, wird es in der konzentrierten Anfangsform auch vom Klavier angeschlagen. Ganz klaviermäßig dagegen breitet sich das von Triolen akkompagnierte Seitenthema aus, und die Saiteninstrumente besinnen sich erst einen Takt lang, ehe sie es übernehmen: die Geige bleibt auf dem ersten Viertel (Ais) liegen, verwechselt es mit B, um zugleich dem Violoncell einen eigentümlich modulierenden Rückgang zu sichern:



und erst im nächsten Takte nehmen sie das Thema auf — ein graziöser Einfall! Der Zuhörer, der eine Exkursion über g nach Es erwartet, ist angenehm überrascht, wenn er plötzlich wieder nach G kommt. Noch öfter aber sollen wir durch unverhoffte Wendungen in Verlegenheit gesetzt werden. Am Schlusse des ersten Teiles tut der Komponist so, als wolle er den Satz wiederholen, geht aber im fünften Takte des Hauptthemas durch eine harmonische Rückung von G nach As in die Durchführung über. Da das Thema überdies von dem nachschlagenden Pianoforte immer wieder anders harmonisiert wird, so gibt es der Überraschungen kein Ende; der Kobold des Scherzos spukt vor.

Zu dem gleichzeitig mit den Kammermusikwerken aufgenommenen „Gesang der Parzen" wurde Brahms von der Iphigenie der Wolter angeregt. Dingelstedts musikalischer Faustplan[1]) hatte das Gute gehabt, ihn öfter als sonst ins Burgtheater zu locken, und er bewunderte die große Tragödin, deren Dar-

[1]) III 257.

stellung im Vortrage des Parzenliedes am Schlusse des vierten Aktes gipfelte. Sie besaß in hohem Grade die Fähigkeit, mehrere Künste in ihrer hochentwickelten Schauspielkunst aufgehen zu lassen, ohne durch aufdringlich ablenkenden äußeren Apparat das Gesamtkunstwerk als solches zu betonen. Wenn sie nach der entscheidenden Unterredung mit Pylades, der das Schicksal aller an dem Konflikt des Dramas Beteiligten in Iphigeniens Hand gelegt, zu dem im Mittelgrunde der antikisierenden Szene stehenden Altar trat und, an den Marmor gelehnt, die gewaltigen Worte des Liedes mit ihrer tiefen, modulationsfähigen Stimme in das atemlos lauschende Haus hinaussprach, wurde ihr von stilvollen Gewandfalten umflossener Leib, auf dem das bekränzte Haupt wie der verkörperte Gedanke der Gottheit thronte, zur Statue einer Polyhymnia oder Melpomene, und ihre Rezitation zum Gesange. Der von der modernen Bühne verbannte tragische Chor schien zurückgekehrt, zu neuem Leben wieder erstanden in dieser Einzigen, die seines Amtes mit priesterlicher Würde und musischer Anmut waltete. Ohne es zu wissen und zu wollen, erschloß die geniale Künstlerin, nur vermöge ihres inspirierten Wesens, dem Kundigen die tiefere Absicht des Dichters.

Am Scheitelpunkte seines der Tragödie zugewendeten Dramas angelangt, bereitete Goethe die Möglichkeit einer Katastrophe vor: Iphigenie würde bei der Hoheit ihrer adeligen Seele das Opfermesser zu reuevoller Sühne gegen die eigene Brust gezückt haben, wenn sie die Erbin des alten Götterfluches geblieben wäre. Ungestraft hätte sie die listigen Anschläge des Pylades nicht ausführen, die Rettung des Bruders nicht durch Raub und Flucht bewerkstelligen, ihr reines Herz nicht mit Undank, Lüge und Verrat beflecken dürfen. Dem Zuschauer wird bange um sie; heilige Schauer tiefen Mitleids durchrieseln ihn, als sie sich anschickt, mit dem furchtbaren Liede, das ihr, der Schuldlos-Schuldigen, an der Wiege gesungen wurde, ihr Gewissen in Schlummer zu wiegen. In den anapästischen Dipodien schreitet ungesehen der Chor vorüber, der die verantwortungslose Herrlichkeit der Götter im Gegensatz zu der armseligen und hinfälligen Ohnmacht der zur Rechenschaft gezogenen Menschen preist. Doch aus den ehernen Strophen des den Parzen, den Schicksalsgöttinnen, zugeschriebenen Liedes

tönt mit leiser, aber vernehmlicher Menschenstimme die Klage hervor um Tantalus und sein Geschlecht, die dem unstillbaren Zorn der Ewigen verfielen. Und gerade in ihr dokumentiert sich der chorische Geist des Liedes, der auch im Sinne der antiken Tragödie, zwischen Göttern und Menschen vermittelt. Die Kunde von den „ehmals geliebten, still redenden Zügen des Ahnherrn" bringt hinunter bis in die nächtlichen Tiefen des Tartarus, wo der vom goldenen Tische der Olympier in den Abgrund gestürzte Titan gefesselt liegt, und er vernimmt den Scheidegruß seines letzten Abkömmlings, „denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt". Aber im Munde der geweihten Jungfrau hat der Chor die Notwendigkeit seiner tragischen Konsequenz verloren. Von Iphigenie gesungen, büßt er seine Schrecknisse ein, und sie sorgt dafür, daß sich das Ammenlied auch als Ammenmärchen erweise: „Es erbt der Väter Segen, nicht ihr Fluch." Eher würde sie ihren eigenen und des geliebten Bruders Tod erdulden, ehe sie das verhängnisvolle Erbe ihres Hauses anträte und durch Mitschuld die Wirksamkeit des Fluches wieder in Kraft setzte. Sie spricht die Wahrheit, wendet das Schicksal, versöhnt die Götter, entwaffnet den Feind und rettet die Ihrigen.

Wenn Brahms diesem oder einem ähnlichen Gedankengange gefolgt wäre, würde er seinen „Gesang der Parzen" vielleicht niemals komponiert haben. Denn er hätte sich sagen müssen, daß das Gedicht allzu eng mit dem Schauspiel verknüpft sei, um es ohne empfindlichen Schaden seinem Zusammenhange entreißen zu können. Überwältigt von der Lyrik der Szene, welche die erste Tragödin des Burgtheaters ihn gründlich durchkosten ließ, hörte er mit dem Ohre des Musikers den Chor aus dem Liede heraus und suchte dieses wieder in den Chor zurückzubilden — eine ihm naheliegende und seiner Kunst durchaus würdige Idee. Was ihm bei der „Harzreise im Winter" geglückt war, sollte ihm auch hier gelingen, und wäre ihm noch besser gelungen, wenn er nicht, in ebenso eigenwillig genialer Weise, wie er dort den Vordersatz zu „Aber abseits wer ist's?" wegließ, hier den Nachsatz: „So sangen die Parzen" dazugenommen und mitkomponiert hätte. Gewiß brauchte er das Anhängsel, um nach den vorherigen, bis zu zermalmenden Explosionen gesteigerten Erschütterungen eine Koda zu

gewinnen, welche in feinerer, innerlicherer Weise als durch den Durschluß für die gerade hier dringend geforderte Erleichterung des Gemüts, die Katharsis der Alten, sorgte.

Nicht undenkbar wäre es, daß Brahms sich erst während der Arbeit über die Notwendigkeit dieses Kunstmittels klar wurde, nachdem die Disqualifikation der eigentlichen, von ihm nach Dur versetzten Schlußstrophe des Gedichtes: „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern" zutage getreten war. Die logisch sonst überflüssige Textwiederholung des Anfangs (nach der vierten Strophe) spricht dafür. Sie bildet einen von der malerischen Stelle: „Gleich Opfergerüchen ein leichtes Gewölke" bedingten Kontrast; der Repetitionssatz mußte eingeschoben werden, um vierte und fünfte Strophe gehörig auseinanderzuhalten. Weiteren Mißverständnissen zu begegnen, trennte dann der Komponist die (künstliche zweite) Schlußstrophe: „So sangen die Parzen", welche das erhabene Lied so wundervoll verklingen und ersterben läßt, von dem übrigen, indem er, wie beim Schicksalsliede, dem Orchester das Nachspiel zuwies und den unisono flüsternden Chor den Brummstimmen näherte, die er schon dort ursprünglich verwenden wollte,[1]) so daß dieses zweite Schicksalslied als eine Ergänzung des ersten betrachtet werden könnte. Aber all dies genügt doch nicht, um das von Brahms beliebte Verfahren zu rechtfertigen oder die Hindernisse beiseite zu räumen, die er sich selbst in den Weg gelegt hatte. Er war in einen circulus vitiosus hineingeraten. Dieser Punkt ist der allein anstößige, und gerade er ist von keinem der vielen Beurteiler des Werkes nach Gebühr beachtet worden.

In meiner ersten Kritik des „Parzengesanges", die ich als Musikreferent der „Wiener Allgemeinen Zeitung" im Februar 1883 geschrieben, hieß es: „Diese letzte Strophe, die mit dem rezitierten Gedicht direkt nichts mehr zu schaffen hat, ist vom Komponisten als zugehörig betrachtet und in sein Werk mit aufgenommen worden. Der Chor singt sie unisono mit abgebrochenen Stimmen, während das Orchester das Hauptmotiv des Ganzen in neuer rhythmischer Veränderung bringt. Wir wissen nicht, wie Brahms

[1]) II 866.

dieses Verfahren rechtfertigen will, da es zum mindesten eine Unklarheit zur Folge hat, welche den allgemein gültigen Inhalt des Gedichts durch das Hereinziehen einer besondern, gänzlich unhaltbaren Situation zuletzt wieder in Frage stellt. Singen hier die Parzen oder Iphigenie oder ein epilogisierender Dichter oder alle zusammen in Einer Person?" — Dömpke entgegnete (a. a. O.), auch Goethe scheine die Strophe nicht als die Rede Iphigeniens gedacht zu haben, sondern die Worte sollten bei ihm die „epische Schlußwendung der Amme sein(!), die den Kindern Agamemnons das Lied sang, und deren Rezitation Iphigenie hier an ihrem Geiste vorüberziehen läßt". Das Ganze repräsentiere dann allerdings nicht sowohl das Lied der Parzen als den Gesang der Amme vom Parzenliede ... Zu derselben Ansicht bekannte sich auch Hanslick, der mir am 21. Februar 1883 schrieb: „Eine Stelle Ihres letzten Feuilletons hat mich an meiner eigenen Meinung über den Schluß des Parzenliedes einen Moment irre gemacht und veranlaßt, soeben in Düntzers Erläuterung der ‚Iphigenie' die betreffende Stelle nachzuschlagen. Es wird Sie vielleicht interessieren, wenn ich dieselbe hier zitiere (p. 132): ‚Die letzte Strophe, welche der Trauer gedenkt, mit welcher Tantalus die Verkündigung der Parzen vernimmt, gehört gleichfalls zum Ammenliede'." Roma locutà est. An Düntzer zu zweifeln, wäre Vermessenheit gewesen. Aber ich verschaffte mir doch noch einen besseren Gewährsmann: Goethe selbst. In der Prosafassung der „Iphigenie" von 1781 wird nicht nur nach dem eigentlichen, der Amme in den Mund gelegten Parzenliede ein neuer Absatz gemacht, sondern jenes selbst als Zitat in Anführungszeichen gesetzt. Somit war mein Einwand begründet, und auch Brahms, der sich mir gegenüber auf Billroth und Hanslick berief, konnte nichts daran ändern. Den Akt lyrisch ausklingen und Iphigenie den Epilog in den Rhythmen des Liedes sprechen zu lassen, anstatt sie zum fünffüßigen Jambus der dramatischen Rede zurückzuführen, war nicht minder genial und eigenmächtig von Goethe als das Auskunftsmittel von Brahms, das nur durch die erzielte mächtige musikalische Wirkung zu entschuldigen ist.

Von Brahms selbst sind uns ein paar wichtige schriftliche Äußerungen über den „Parzengesang" erhalten. Er hatte kein

ganz reines Gewissen, als er das Manuskript, das er „eine ganz flüchtige Bleistiftzeichnung“ nennt, am 1. August 1882 an Billroth, den es besonders anginge, weil mit Scheren und Faden dabei gearbeitet werde, schickte, um ein freundliches Wort zu hören. Billroth bedankte sich gleich mit einer begeisterten brieflichen Abhandlung für den neuen Beweis von Liebe und Vertrauen und erfreute Brahms mit einer Unzahl zutreffender Bemerkungen. Zwei Tage darauf antwortete dieser:

„Du glaubst nicht, wie wichtig und lieb mir Dein zustimmendes Wort ist, und wie dankbar ich Dir dafür bin. Man weiß, was man gewollt, und wie ernst man gewollt hat. Eigentlich sollte man auch wissen, was denn nun geworden ist; das läßt man sich aber doch lieber von andern sagen und glaubt dann gerne dem freundlichen Wort.

So geht es mir auch diesmal. Erst jetzt freue ich mich des Stückes und sehe es ganz vergnügt an. Daß das Lied aus ‚Iphigenie‘ ist, möchte ich auf dem Titel verschweigen. Ich höre schon Speidel sagen, das sei nicht die Goethesche Iphigenie, und allerdings ist das Parzenlied nicht Iphigenie. Dennoch habe ich das ganze Stück während meiner Arbeit gelesen und angesehen, wie seinerzeit Goethe seinen Junokopf. Das ist nun Goethe nicht in den Sinn gekommen, daß die Nachkommen seine Iphigenie mit derselben Ehrfurcht verehren würden, wie er jenen Götterkopf!“...

Zuversichtlicher klingt, was er am 8. August an Frau v. Herzogenberg schreibt, die ihm einen Psalm ihres Gatten geschickt hatte: „Ich habe gerade einen [Psalm] geschrieben, der mir, was das Heidentum betrifft, durchaus genügt, und ich denke, das wird auch meine Musik etwas besser als gewöhnlich gemacht haben“ ...[1]) Und an G. Ophüls, den liebevollen Sammler und Herausgeber der „Brahms-Texte“,[2]) am 13. Juni 1896 aus Ischl:

---

[1]) Briefwechsel I 200.

[2]) Ophüls hatte kurz vorher einen von ihm verfaßten Zeitungsaufsatz über das Parzenlied Brahms zu lesen gegeben, in dem er hauptsächlich eine Erklärung dafür versuchte, wie der poetische Inhalt der fünften Gedichtstrophe („Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern“) mit der so sanften und zarten Chorkantilene in D-dur zu vereinbaren sei,

„Über den sechsten Vers [scilicet Strophe] des Parzenliedes höre ich öfter philosophieren. Ich meine, dem arglosen Zuhörer müßte beim bloßen Eintritt des Dur das Herz weich und das Auge feucht werden; da erst faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer an. Zum Schluß des ‚Saul‘ von Händel übrigens steht ein ganzes Requiem mit Trauermarsch, meines Erinnerns alles in Dur!“

Was Brahms „wollte, ernstlich wollte“, hat er weder hier noch dort klar ausgesprochen. Es half ihm nichts, daß er auf dem Titel des Notenheftes Vogel Strauß spielte und die Quelle seines Textes ungenannt ließ. Jeder Deutsche kannte sie. Und wenn auch nur wenige die hohe Bedeutung der „Iphigenie“ würdigen, ihren tieferen Sinn und die zu dessen Entfaltung notwendigen Bedingungen bezeichnen konnten — so „arglos“ war doch kein Zuhörer, um nicht zu fühlen, daß irgend etwas in dem Gesangstexte nicht stimmt. Gerade das naive, unbelehrte Publikum wird stutzig, wenn am vermeintlichen Ende vom Liede „der Alte“ erwähnt wird, von dem niemand weiß, wer er ist, woher er kommt, und was er soll. Den Äußerungen von Brahms aber ist doch soviel mit Sicherheit zu entnehmen, daß es mit dem neuen Chorwerke auf eine Steigerung früherer Vorwürfe, auf eine Verschärfung bereits behandelter Konflikte abgesehen war. In der Tat ist der Parzengesang ein Schicksalslied in zweiter oder, wenn man die ihm noch näher verwandte „Nänie“ zur Vergleichung heranzieht, in dritter Potenz. Immer tiefer drang Brahms in den Geist der Antike ein, bis er ihn an seinem, in den Anschauungen des Heroenzeitalters wurzelnden Ursprung aufgesucht hatte. Mit Goethes „Iphigenie“ und ihrer zum Christentum hinneigenden Ethik hat sein Chor der Schicksalsgöttinnen nichts mehr gemein. Auf das ferne Altertum zurückgreifend, könnte er in einer griechischen Tragödie des fünften Jahrhunderts vor Christo gesungen worden sein; er verhält sich zu den nach Schiller und Hölderlin komponierten Stücken wie Äschylus zu Sophokles und Euripides oder wie der Stil der dorischen zu denen der jonischen

---

weil ihn, wie er sagte, sämtliche in den ihm bekannten Abhandlungen versuchten Deutungen dieses offenbaren Zwiespaltes zwischen Dichtung und Komposition nicht befriedigen konnten.

und korinthischen Säulenordnung. In den spärlichen und kurzen Briefen, die Brahms aus Italien schrieb, kehrt der Name Girgenti öfters wie eine Zauberformel alles Schönen wieder, und kein Zufall ist es, daß auch Billroth in seinem schwärmerischen Ergusse über den Parzengesang, nachdem er den „herrlichen Gedanken" gerühmt hat, den zweiten Dursatz a capella zu bringen, wo die sechsstimmige Klangwirkung so gesättigte Farben trage und bei der mannigfachen Bewegung in den Stimmen doch so ruhige Klarheit herrscht, kurzweg begeistert ausruft: „Girgenti!" Die Zauberformel des Schönen war für Brahms zugleich der Schlüssel, der ihm die Pforte zur Erkenntnis des griechischen Altertums eröffnete. Die große Epoche der Perserkriege, der Zeit des Parthenon, des Äschylus, Phidias und Pindar ist auf Trinakria vorbereitet worden, und wer die herbe Knospe griechischer Kunst pflücken will, die sich eben zur Blüte entfaltet, besteige das dortige Felsengebirge, wo einst der schreckliche Zeus Atabyrios thronte und den Duft versengten menschlichen Gebeines einsog, und blicke auf die Stadt und die Tempel hinab".[1]) Aber auch an Paolo Veronese fühlte Billroth sich erinnert. Das Ganze, schreibt er, komme ihm vor wie drei große mittelhohe Bogen, mit zwei schönen klassischen Mittelbauten — er denkt an die in Venedig hängende Wanddekoration eines Speisesaales mit der „Hochzeit zu Kana".

Der Gliederungen gibt es bei Brahms fünf oder sechs, je nachdem man das Hauptstück in der Mitte, die beiden einander charakteristisch gegenübergestellten Strophen „Der fürchte sie doppelt" und „Sie aber, sie bleiben" als Einheit oder Zweiheit gelten lassen will. Hier erreicht er nicht nur den Dichter, sondern überholt ihn, was viel sagen will, und seine Mittel arbeiten auch wieder auf rein musikalische Wirkungen hin. In dem reicher als sonst ausgestatteten Orchester wiegen die Bläser vor: Kontrafagott und Baßtuba vervollständigen den Chor der Instrumente, der den sechs Stimmen des Sängerchores (mit zwei Alten und zwei Bässen) die Wage hält, in voller Kraft aber sich mit ihm nur ausnahmsweise verbindet. Streichquartett und Holzbläser geben den Sing-

---

[1]) Viktor Hehns „Italien" S. 162.

stimmen einen feingetönten, die Plastik der Zeichnung hebenden Hintergrund. Es wird stark moduliert, aber der Haupttonart (d-moll) ihr Recht gewahrt. Brahms glaubte, als er den Klavierauszug des Werkes an Billroth zur Kopiatur abgehen ließ, auf den ersten fis-moll-Akkord zurückkommen zu müssen, mit dem Wunsche, der Freund möge einen Augenblick nachdenken, „wie die Modulationen im Nachspiel wirkungslos sein würden, auch unruhig und gesucht klingen würden, hätte man dieselbe Fortschreitung nicht öfter gehört, und gleich zu Anfang auf das nachdrücklichste". Billroth hatte über die gehäuften Härten der Harmonie geklagt und besonders am zweiten Takte mit seinem plötzlichen Rückfall von fis nach d-moll Anstoß genommen. Frau Schumann', weniger „wehleidig" als der „mit Schere und Faden" operierende Chirurg, lobte die „düstere Schönheit der Harmonie" und fühlte sich gerade von der Harmoniefolge im zweiten Takte „ganz wunderbar ergriffen": „wohl ist sie kühn, aber durch das A im Basse und das Fis, G in der Melodie, ganz motiviert, und wie genial am Schluß, wo sich das fis-moll weiter pp wehmütig sanft ausspinnt, bis es zuletzt ins d-moll kommt".

Neben der Harmonik wendete Brahms der Rhythmik des Werkes besondere Sorgfalt zu. Das sich an griechische Choranapästen anlehnende Metrum wurde dem Viervierteltakt angepaßt und bestimmte den rhythmischen Wandel des Gesanges:

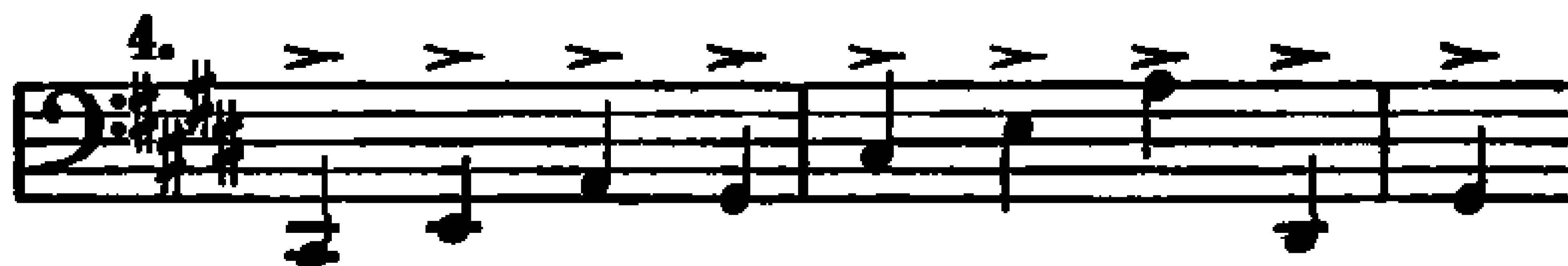
Die Pauken unterstützen den Rhythmus mit der orgelpunktartig, durch zwölf Takte fortwirbelnden und hämmernden Figur:

Sobald nach der Orchestereinleitung, die über den vorausgenommenen Hauptgedanken phantasiert und auf seine rhythmische Dehnbarkeit und Vielgestaltigkeit hinweist, dieser selbst in der obigen Form erscheint, glaubt man den antiken Chor in die Orchestra einziehen zu sehen.

Die Illusion wird dadurch erhöht, daß Frauen- und Männerstimmen in Halbchören alternieren, als ob sie den Altar umschritten. Erst die zweite Strophe vereinigt alle sechs Stimmen zum vollen Chor, der nun zur idealen dramatischen Person wird und singend in die Handlung, die er vorträgt, eingreift. Mit dem Fortissimo auf „je“ („Der fürchte sie doppelt, den je sie erheben“) vergrößert sich die Melodie um das Doppelte. Dann teilt sich der Chor wieder in seine Hälften, um in kanonisch geführten Imitationen die Gefahr der auf Klippen und Wolken bereiteten Stühle zu versinnlichen — ein Seitenstück zu „Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen“ im „Schicksalsliede“. Dieselbe wuchtige Breite des Rhythmus wird der Melodie gewahrt, welche den Zwist der Götter und ihrer Gäste besingt; aus den gehaltenen halben Noten (bei „nächtlichen Tiefen“) klafft uns ein Abgrund entgegen. Das vergebliche ängstliche Harren der im Finstern Gebundenen, die leise an den Felsenwänden der Unterwelt hintappen, findet eine höchst bezeichnende Illustration im Orchester: von synkopierten Harmonien der Flöten, Klarinetten und Fagotte gefesselt, singen die Oboen ihr schaurig süßes Liedchen, während die Singstimmen ratlos durcheinander rufen. In sonnigem F-dur folgt ein imitatorischer Wechselgesang (die Männerstimmen sind das Echo der Frauenstimmen), als hallte der hohe Olymp von den Festen an goldenen Tischen wider. In der reigenartig geschwungenen Melodie:



wird man kaum noch das Hauptthema (1) erkennen, von dem sie abgeleitet ist. Dieses kehrt, ebenfalls verändert, aber im ursprünglichen Rhythmus wieder als Begleitung zu dem mächtig ausgreifenden „Sie schreiten vom Berge zu Bergen hinüber“. Bei der Michelangeloschen Stelle „Aus Schlünden der Tiefe“ steigt wie ein Riesenschatten das gigantische Baßmotiv:



finster empor, das uns schon im dritten Takte der Introduktion („pesante") begegnete; Kontrafagott, Posaunen und Baßtuba sind seine ständigen Begleiter. Wie dünne Zirrusstreifen schieben sich die flatternden Stimmen ineinander, wenn sie von dem leichten Gewölke, dem dampfenden Atem erstickter Titanen singen. Die schon oben erwähnte Wiederholung der ersten Strophe schließt das gewaltige Gemälde ab, und das Lied wäre aus, wenn nicht die vielberedete Durstrophe und die Koda des Nachspiels noch gehört werden wollten. Wie Brahms, trotz seiner gewollten, aber nicht erreichten Unabhängigkeit von Goethes „Iphigenie", sich auf die das Parzenlied einleitenden Worte der Heldin hätte berufen können, um die Strenge seiner Komposition zu begründen, so hätten ihm dieselben Worte auch zur Motivierung gedient, als er die mitleidige Milde des nun kommenden Dursatzes verteidigte. Denn Iphigenie sagt:

„Vor meinen Ohren tönt das alte Lied —
Vergessen hatt' ich's und vergeß' es gern —
Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen,
Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel.
Sie litten mit dem edlen Freunde; grimmig
War ihre Brust, und furchtbar ihr Gesang."

Auch die Melodie:

5.

Es wen - den die Herr - scher ihr seg - nen - des
Au - ge von gan - zen Ge - schlech - tern.

ist eine Umbildung von 1. Unserem Gefühl nach wäre sie, ihrem, durch Ton- und Taktart bestimmten Charakter gemäß, weit besser in der Mitte als am Ende des Werkes am Platze gewesen, wo sie dem Verdacht, eine „Apotheose" sein zu wollen, nicht entgänge, wenn ihr nicht die schon erwähnte Koda angehängt worden wäre.

Brahms offerierte das dem Herzog von Meiningen „ehrerbietigst" zugeeignete Werk, das 1883 bei Simrock als op. 89 erschien, seinem Verleger mit den schnurrigen Zeilen: „Sagen Sie,

ob Ihnen der Schund tausend Taler wert ist? Trio, Quintett, Parzenlied. Aber sagen Sie, ich werde gewiß nicht klagen, daß Sie meine augenblickliche Notlage mißbraucht haben! Eigentlich könnten Sie die ganze Geschichte für tausend Mark haben, wenn Sie mir diese gleich schickten. Ich weiß nicht, wovon ich in acht Tagen leben soll, von Miete und Schneider nicht zu reden! Das Quintett hat eigentlich nur drei Sätze — da könnten Sie abziehen — aber im Trio sind Variationen, und darin trauen mir die Leute was zu, den Parzenchor können Sie aber gewiß billiger von Härtel und Hiller kaufen! Kurz, überlegen Sie nur fein, mit mir ist zu reden."[1])

Willkommene Gelegenheit, seine Kammermusikwerke zu probieren, bot sich Brahms bei Professor Ladislaus Wagner, der seine neue, zwei Jahre vorher am stillen Ufer des Sees in Alt-Aussee, vis-à-vis von der wildromantischen Trisselwand, erbaute Villa für alles offen hielt, was zur Kunst gehörte.[2]) Das kleine Landhaus, das der Budapester Professor früher dort bewohnte, hatte für die Bedürfnisse des gastfreien Hausherrn nicht mehr ausgereicht. Mußten doch die Zuhörer seiner allwöchentlich zweimal veranstalteten musikalischen Matineen auf der Holztreppe und im Vorsaal sitzen! Die neue Villa enthielt nicht nur einen besonders akustischen geräumigen Musiksalon, sondern Nebengelaß und Fremdenzimmer genug, um eine große Gesellschaft zu empfangen und zugereiste Gäste zu beherbergen. Brahms folgte der Einladung des Professors, seinem sommerlichen Musenheim die höhere Weihe zu geben, um so lieber, als er wußte, dort lauter gute, ihm näher bekannte Musiker zu treffen. Der berühmte Soloviolinist und Quartettgeiger der Londoner Hofkonzerte, Ludwig Straus, als geborener Preßburger ein

[1]) Simrock hatte die Lieder op. 84—86 das Stück mit 150 Mk. berechnet, nach dem früheren Satz, weil er glaubte, Brahms habe sich geirrt, als er 150 Taler verlangte. Nun ließ er sich nicht lumpen, sondern honorierte Trio und Quartett mit je 3000, den Parzengesang mit 9000 Mk. — Auch Ferdinand Hiller hatte, fast gleichzeitig mit Brahms, das Parzenlied komponiert und bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen.

[2]) Vgl. III 230 f., 262. — Nach Wagners Tode ging die Villa in den Besitz des Professor Seegen über, auch eines leidenschaftlichen Brahms-Verehrers, und ist heute Eigentum seiner mit Billroth befreundet gewesenen Gattin Hermine.

näherer Landsmann Wagners, pflegte die Ferien in dem steirischen Luftkurorte zuzubringen. Er spielte bei den Kammermusikmatineen am See die erste, der Professor die zweite Violine. Dr. Alois Mayer, ein Wiener Advokat, gleich ausgezeichnet als Quartettist wie als Musikschriftsteller, in dessen Hause Brahms viel und gern verkehrte,[1]) strich die Viola, und Finanzrat Rudolf Lutz, ein sehr gesuchter Dilettant, das Violoncell. Als Brahms mit seinem Quintett ankam, war die Verlegenheit groß. Woher einen zweiten Bratschisten nehmen? Rittmeister Moriz v. Kaiserfeld aus Graz, ein firmer Geiger, führte das Husarenstück aus, die Partie vom Blatte zu spielen, obwohl er bis dahin nie eine Bratsche in der Hand gehabt hatte. Während die Fünf spielten, ging Brahms im Zimmer auf und ab und brummte, die Zigarre zwischen den Zähnen, mancherlei Heiteres und Ernstes in den Bart. Bei jenen Stellen im zweiten Satze, die jedesmal vor Eintritt des schnellen Tempos wie langgezogene Seufzer klingen sollen, belehrte er die Mitwirkenden: „Das muß viel wehmütiger klingen; die Verheirateten unter Ihnen werden die Seufzer besser bringen!" Und zu Dr. Mayer sagte er: „Seitdem Du Dich auf die Bratsche verlegt hast, wollte ich Dir Gelegenheit geben, Dich hervorzutun." Lese- und Generalprobe gediehen so sehr zur Zufriedenheit des Meisters, daß er für die auf den 25. August angesetzte Matinee allgemeinen Zutritt gewährte. Zur Generalprobe kam Ignaz Brüll von Ischl mit, der Brahms schon 1880 bei seinen Exkursionen nach Alt-Aussee immer begleitet hatte. „Ich will Euch noch mit etwas überraschen," sagte er, „Brüll wird jetzt sein neues Trio spielen, ebenfalls aus dem Manuskript." Es war aber sein (Brahms') C-dur-Trio, wie natürlich die Mitspieler bald merkten.

[1]) Dr. Mayer und Brahms trafen einander in Wien auch bei Moriz Käßmeyer, dem liebenswürdigen und feinen Musikhumoristen, der sich alle vierzehn Tage mit Mayer, Zöllner und Gänsbacher im Quartettspiel unterhielt. Käßmeyer schrieb jedes Jahr ein Heft kontrapunktisch bearbeiteter österreichischer, böhmischer und ungarischer Lieder und Ländler — eine höhere Art Heurigenmusik. Mehr als 35 Hefte sind davon bei Schlesinger verlegt. Der melodieführenden Stimme war immer der Text des Liedes untergedruckt. Brahms, der mit Vergnügen zuhörte, rief einmal aus: „Es ist doch merkwürdig, daß Ihr Musiker viel ausdrucksvoller spielt, wenn Euch ein Dichter souffliert!" (Nach Zöllners Bericht.)

Am 25. setzte sich Brahms selbst an den Flügel, nachdem Brüll die Matinee mit der h-moll-Rhapsodie eröffnet hatte. Auch diesmal ging es nicht ohne Eulenspiegeleien des Meisters ab. Herr v. Kaiserfeld war sehr nervös wegen seiner Bratschenpartie. Als Brahms es bemerkte, gab er lachend das Zeichen zum Beginn und kündigte dem Publikum an: „Quintett von Brahms, vorgetragen von Herrn von Kaiserfeld.“ Unter den Gästen der Villa befanden sich Karl Goldmark, der aus seinem Gmundener Sommerretiro herübergekommen war, Dr. Heinrich Obersteiner, Baron Weckbecker, Graf Gallenberg mit seinen schönen Töchtern (Enkelinnen der Giulia Guicciardi), die Familie des mit Schumann und Mendelssohn liierten Sektionschefs Baron Vesque von Püttlingen, Baron Karl Binzer (der Sohn des Dichters von „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“), Frau Horowitz-Barnay, Frau Elisabeth Seeburg aus Leipzig, die Schwester der Frau von Holstein, und Baron Chlumetzky.[1])

Mit Billroth, der Brahms in Ischl besuchte, hatte Brahms für den September eine Reise durch Oberitalien verabredet. Auch Simrock war von seinem Autor aufgefordert worden, „die lustige Bummeltour“ mitzumachen, und Brahms hatte der Einladung hinzugefügt: „Ich bin immer für langsam und wenig, Billroth für schnell und viel. Sie können also die schönste Mitte halten.“ Die Reisenden wollten sich vor Mitte September im „Schwan“ in Luzern treffen; dann sollte es durch den Gotthard an die Seen und nach Bergamo, Brescia, Mailand und Genua gehen. Simrock wurde abgehalten, die Freunde bereisten die Seen allein und fuhren von Mailand, mit Stationen in den an der Eisenbahnlinie gelegenen Städten, nach Venedig, blieben dort etwa zehn Tage und hatten keine anderen Abenteuer zu Wasser und zu Lande, als daß sie der Überschwemmung wegen nicht nach Verona hinein konnten. Auch in Ischl hatte das Wasser wieder arg gewütet; man mußte mit Kähnen durch die Straßen fahren — ein Grund mehr für Brahms, künftig an einen anderen Sommeraufenthalt zu denken.

---

[1]) Nach persönlichen Mitteilungen Moriz von Kaiserfelds und der Frau Ernestine Mayer.

Da Brahms viel daran lag, den „Gesang der Parzen" zu hören, ehe er ihn der weiteren Öffentlichkeit übergab,[1]) und dies nicht so leicht anging wie eine Probe von Kammermusikstücken, so erinnerte er sich dankbar seiner Schweizer Freunde, die ihm schon manchmal aus ähnlichen Verlegenheiten geholfen hatten, und sagte für den Dezember sein Stück in Basel und Zürich zu. Dort war er, dank der Verdienste eines Hegar und Volkland, so populär, daß er mit der Premiere weniger riskierte als in den deutschen Hauptstädten, wo mit der Zahl seiner Anhänger naturgemäß auch die seiner Widersacher und Neider stieg. Hatte er die erste Aufführung der „Nänie" Hegar und den Zürichern zugeschanzt gehabt, so vertraute er sich und sein neues Werk diesmal Volkland und dem Baseler Gesangverein an.

Ehe er, nach kaum zweimonatlichem Aufenthalt in Wien, wieder auf die Reise ging, mußte er noch eine traurige Freundespflicht erfüllen. Ludwig Speidel und der Verfasser dieses Buches waren nach der ersten Aufführung des „Parsifal" von Bayreuth nach Salzburg gefahren. Dort trafen wir in einem Gasthof zweiten Ranges Gustav Nottebohm. Welche schauerliche Verwandlung war mit ihm vorgegangen! Ein Schatten seiner selbst, schlich er mit kurzen Schritten einher, und unter der Kupferfarbe seines Gesichts lag eine ins Grünliche spielende, fahle Blässe. Zwar teilte er uns mit, daß der Wein im Peterskeller nicht schlecht sei, aber er sagte uns auch, daß er dreimal des Tages ein paar Stündchen schlafe. Noch mehr als sein Äußeres beunruhigte uns die fremde Milde und Sanftmut seines Wesens. Er trug mir in fast zärtlichem Ton Grüße an Brahms auf und sagte, er wolle nur noch den schönen Herbst genießen, vielleicht in Gleichenberg

---

[1]) An Georg Henschel, der sich verheiratet hatte und nach Amerika ausgewandert war, um in Boston die Direktion der dortigen großen Symphoniekonzerte zu übernehmen, schrieb Brahms noch von Ischl aus: „Für Ihr freundliches Drängen um Manuskript muß ich danken. Aber auch hier: es wäre das erstemal, daß ich ein Manuskript aus den Händen gäbe! Ein neues Stück höre ich mir gern einigemal an. Scheint es mir dann so beiläufig des Druckens wert — so kann ich es dieser Operation nicht lange entziehn. Sonst aber gebe ich es überhaupt nicht in andere Hände. Wir können und wollen aber leicht dafür sorgen, daß Sie solche Novität eher als andre drüben haben!"

die Kur gebrauchen gegen den Husten, der ihn des Nachts quäle, den Winter aber wieder in Wien sein. Der Arme, er kam nur bis Graz und legte sich dort im Spital nieder. Als Brahms, dem ich seinen Gruß und unsere Wahrnehmungen mitgeteilt hatte, davon hörte, machte er sich nach Graz auf, tröstete den Leidenden, so gut er konnte, und proponierte ihm, den Winter auf seine Kosten in Italien zuzubringen. Das unverhoffte Wiedersehen mit Brahms war Nottebohms letzte Freude. Er starb bald darauf (am 29. Oktober), und zwar in so dürftigen Verhältnissen, daß Brahms die Begräbniskosten tragen mußte. Die Beerdigung fand auf dem protestantischen Friedhofe bei St. Peter statt. Am 30. Oktober zeigte Brahms Eusebius Mandyczewski, dem Schüler des Verstorbenen, das schmerzliche Ereignis mit den Worten an: „N. ist diese Nacht sanft und ruhig entschlafen und wird morgen nachmittag begraben. Weiteres erzähle ich nächstens, die kurze Nachricht aber wollte ich gleich geben. Herzlich Ihr J. Br.“ Und an Breitkopf & Härtel, die sich nach der literarischen Hinterlassenschaft des großen Musikgelehrten erkundigten und Brahms als Remplaçanten für die kritische Revision der Bach-Ausgabe gewinnen wollten, schrieb er: „Ich kann Ihnen über Nottebohm leider nichts weiter mitteilen, als daß er leicht und ruhig gestorben ist. Ich habe vergebens versucht, wichtigere Aufträge oder Mitteilungen von ihm zu erhalten. Er war teils zu schwach, um länger über Ernsteres zu reden, teils dachte er auch anscheinend nicht, sterben zu müssen; er ging wenigstens gern auf den Plan ein, für den Winter nach Italien zu gehen. — Für die Revision der Bach-Ausgabe hätte er allerdings Bedeutendes leisten können. Daß Sie aber für diese hohe künstlerische Aufgabe jetzt an mich denken, ist eine zu weit gehende Schmeichelei. Es fehlen mir alle möglichen Kenntnisse, die dazu nötig sind. Ich kann mich hier nur dankbar genießend des schönen ernsten Fleißes anderer freuen und höchst bescheiden etwaige Bedenken — in mich hinein überlegen. — Herr Pohl wird Ihnen Genaueres über den Nachlaß Nottebohms sagen. Einstweilen müssen wir aber wohl abwarten, wie die Verwandten darüber bestimmen, und ob sie uns gestatten, über einzelnes gar zu verfügen . . .“

In der Schweiz fand Brahms die Hoffnungen, die er an

sein neues Werk und dessen Ausführung geknüpft hatte, über Erwarten reichlich erfüllt. Robert Volkland, der Mitbegründer des Leipziger Bach-Vereins und seit sieben Jahren Musikdirektor in Basel, hatte ihm schon im Vorjahre mit einer musterhaften Reproduktion der „Nänie" eine hohe Meinung von dem gewissenhaften Ernst seiner Tätigkeit und der Leistungsfähigkeit des von ihm geleiteten Vereins beigebracht, die sich jetzt noch gründlicher befestigte. Der „Gesang der Parzen" erweckte am 10. Dezember — er kam unmittelbar hinter der Zweiten Symphonie, und beide Werke wurden von Brahms dirigiert — so einmütige Begeisterung im Publikum, daß das Werk gleich wieder auf das Programm der „Allgemeinen Musikgesellschaft" gesetzt werden mußte. Am 7. Januar 1883 bildete es die pièce de résistance im „Benefizkonzert des Herrn Kapellmeisters". Am 17. Dezember 1882 wurde in Zürich in einem Benefizkonzert Hegars dasselbe von Brahms dirigierte Chorlied sofort zur Wiederholung verlangt. Ähnliche Erfolge waren ihm in Zürich und Straßburg am 18. und 20. Dezember beschieden. In Straßburg stand zugleich mit dem Parzengesange die „Nänie" auf dem Programm, und hier sollte auch Frau Joachim die neuen Lieder aus op. 85 und 86 singen, mußte aber in letzter Stunde absagen.

Seine jüngsten Erlebnisse hatten Brahms in weiche Stimmung versetzt. Der Tod Nottebohms ließ ihn fühlen, wie nahe ihm der wunderliche Mann doch eigentlich stand, und wie unfreundlich er manchmal mit ihm umgegangen war. Aber mit wem nicht? Die Antwort auf diese Frage der Selbstprüfung, mit der sich oft seine Freunde trösten mußten, konnte ihm selbst wenig Trost gewähren. Wohl ward es ihm nicht allzuoft erlaubt, ein Mensch zu sein, aber er sagte sich, daß er die Gelegenheiten dazu eher vermied als aufsuchte, und daß er sie, nicht nur zum Schaden anderer, oft übel ausnützte. Er folgte einem spontanen Antriebe seines leise mahnenden Herzens, als er von Straßburg nach Frankfurt fuhr und unangemeldet bei Klara Schumann eintrat. Er überraschte sie beim Studium seines C-dur-Trios, das sie gerade mit Koning und Müller probierte, und war so gerührt von diesem Beweise ihres Interesses, an dem er im stillen zuweilen zweifelte, daß er ihr erklärte, das Weihnachtsfest bei ihr

verleben zu wollen. Erst am nächsten Tage fiel ihm ein, wie schmerzlich seine Abwesenheit bei den Freunden in Wien empfunden werden würde. Seit fünfzehn Jahren war er gewöhnt, den heiligen Abend mit Nottebohm bei Fabers zu feiern, und gerade diesmal sollte er fehlen, als ob er dem „grauen Freunde" ins Schattenreich nachgefolgt wäre! Von dem Widerstreit seiner Empfindungen suchte er sich mit folgendem, an Artur Faber gerichteten Briefe zu befreien:

„Gestern hier angekommen, kann ich heute denn wirklich melden, daß ich — morgen den 24. nicht bei Euch bin! Bis dahin hat weder Frau Schumann noch Euer altgewohnter Weihnachtsgast daran geglaubt.

Nun aber muß ich in aller Eile und in allerer Herzlichkeit grüßen und Euch bitten oder vielmehr wünschen, Ihr möchtet morgen so freundlich — und ein wenig wehmütig an mich denken, wie ich an Euch.

Ich brauche nicht zu verschweigen, und Ihr wißt ja auch, wie gern ich das schöne Fest hier bei der teuren Freundin verbringe. Wie oft seit den letzten, etwa fünfzehn Jahren habe ich es mir gewünscht — und sie wohl auch. — Ein anderer fehlt auch bei Eurem Feste; mir wird das trauliche Gesicht doch sehr in die Gedanken kommen! Es ist was Ernsthaftes um das Abschiednehmen für immer. Desto besser ist es dann, wenn, wie bei Euch, die Jugend heranwächst, und diese bitte ich denn auch schönstens zu grüßen, von Eusebius[1]) an bis zum Fräulein.

Da ich einmal hergekommen, muß ich auch den 29. noch spielen. Das neue Jahr hoffe ich in Wien antreten zu können. Bis dahin also von Herzen meine besten Grüße und Wünsche für dies Fest und viele, viele, die ihm folgen.

Von Frau Schumann das gleiche, und so auf frohes Wiedersehen Euer J. Brahms."

Frau Klara scheint auch damals wieder mehr von Brahms erwartet zu haben, als er ihr zu bieten imstande war; vielleicht ließ sie es ihn merken — es wäre das Schlechteste gewesen, was

[1]) Mandyczewski. Er leitete damals und noch viele Jahre hindurch den häuslichen Chorverein, den Frau Berta Faber im Andenken an alte Hamburger Zeiten um sich versammelte.

sie hätte tun können, da er sich nur unaufgefordert und aus eigenem Antriebe hingab. Es war ihm schrecklich, stumme Vorwürfe zu erdulden, und noch schrecklicher, sich notgedrungene Aufmerksamkeiten erweisen zu lassen, die er, anstatt sich verpflichtet zu fühlen, als Belästigungen seiner inneren Freiheit verabscheute und mit Grobheiten erwiderte. Dann konnte er jede schuldige Rücksicht vergessen, mochte er sein Betragen hinterdrein auch noch so aufrichtig bereuen ...

„24. Dezember. Ein nettes gemütliches Fest — durch Brahms' liebenswürdige Stimmung verschönt ... Wir beschlossen den Abend mit Champagner."

„25. Dezember. Quintettprobe, wie schon gestern. Herrlich ist der erste und zweite Satz des Quintetts, der 3. (letzte) sagt mir nicht so zu. Auch das Trio wurde probiert; so sehr ich aber bei einzelnem schwärme, so habe ich vom Ganzen keinen befriedigten Eindruck, außer vom Andante, das wundervoll ist. Schade doch, daß er zuweilen nicht mehr feilt, flaue Stellen herauswirft ... Abends, wo die Schülerinnen kamen, und wir noch mal den Baum anzündeten, wurde ich herausgerissen [aus einer durch einen Krankenbesuch verursachten trüben Stimmung]. Wie waren sie aber auch lustig alle! ... Brahms war höchst guter Laune."

„29. Dezember. Quartett! Quintett von Brahms wurde enthusiastisch aufgenommen — es ist ein gar herrliches Stück. Das Trio fiel wohl ab, aber auch da war das Publikum — einmal schon erwärmt — sehr lebhaft. Leider nur spielt Brahms immer schrecklicher — es ist nichts mehr als ein Schlagen, Stoßen, Grabbeln!"

„30. Dezember reiste Brahms ab. Wir hatten entschieden das Gefühl, daß er sich diese Woche behaglich bei uns gefühlt, aber wir hatten auch das Empfinden des gänzlich äußerlichen Verkehrs ..." [1]) Wer diese Tagebucheinzeichnungen Klara Schumanns mit dem an Faber gerichteten Briefe zusammenhält, wird zugeben, daß die sich darin aussprechende animose Gereiztheit weniger dem von den besten Absichten beseelten Brahms als der von fremden Einflüssen sachlicher und persönlicher Art allzusehr

---

[1]) Litzmann, a. a. O. 440 f.

abhängigen Schreiberin zur Last gelegt werden muß.[1]) Die in Myliusstraße Nr. 32 eingeschlossene Atmosphäre hatte für freizügige Naturen wie Brahms etwas Beklemmendes. Versuche, die Vorurteile seiner alten Freundin einmal gründlich auszulüften, waren ihm übel bekommen; er fügte sich mit möglichst heiterer Laune ins Unvermeidliche, und seine Höflichkeit wurde ihm für Mangel an Teilnahme ausgelegt. „Wie vereinsamt muß sich ein Mensch fühlen, der mit seinen ältesten und besten Freunden keine innere Berührung findet!“ schreibt bald darauf Frau Schumann, mit Beziehung auf Brahms, wieder in ihr Tagebuch. Wohl hatte sie von ihrem Standpunkt aus recht, mit dem Freunde unzufrieden zu sein; aber sie bedachte nicht, wie tief es ihn entmutigte, daß er gerade da, wo er nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch liebevoll eingehendes, nachsichtiges Verständnis erwarten zu dürfen glaubte, häufig auf Mißtrauen, Argwohn, Unduldsamkeit und kleinliche Eifersüchteleien stieß. Erfahrungen, wie sie Brahms (nicht mit Frau Schumann allein) machen mußte, trugen zu seiner inneren Vereinsamung, die ihn wie ein Gespenst bedrohte, das meiste bei, und nur seiner mit Liebe gesegneten Natur hatte er es zu verdanken, daß er kein Misanthrop wurde, sondern sich's wohl sein ließ unter guten Menschen. „Findest hier mit deinen Schwächen, deiner Liebe, nichts als Schmerz“, klagte er in seinem „Todessehnen“ mit Schenkendorf.

Seines Bleibens in Wien, wo Brahms zu Neujahr 1883 eintraf, war nicht lange. Schon Mitte Januar ging er wieder an den Main und Rhein, um seine Novitäten aufzuführen. Am 15. besuchte er Frau Schumann noch einmal auf der Durchreise in Frankfurt, dirigierte am 18. in Bonn die „Nänie“ und spielte ebendort unter Wasielewski das B-dur-Konzert, vom 19.—23. war er Logiergast bei Rudolf v. d. Leyen in Krefeld. „Ich freue mich auf keine Stadt und keinen Chor so sehr, wie auf den Ihren,“ hatte er ihm geschrieben. Am 23. spielte er unter Grüters sein zweites Konzert, dirigierte den „Gesang der Parzen“

---

[1]) Brahms sprach sich öfter darüber aus, wie schmerzlich es ihn berührte, daß sich Frau Schumann ihm mehr und mehr entfremdete, machte aber sie selbst am wenigsten dafür verantwortlich. „Ja, wenn man mit ihr allein zu tun hätte!“ rief er aus. „Aber die Weiber um sie herum!“

und hörte mit Vergnügen Antonie Kufferath[1]) zu, die das Sopransolo aus dem „Deutschen Requiem" und Lieder von Schumann und Brahms sang. „Der Gesang der Parzen", berichtet der Krefelder Enthusiast, „wurde vom Chor so vollendet und wundervoll gesungen, daß Brahms die hellen Thränen der Rührung und Freude über die Wangen liefen. Der Chor wurde stürmisch da capo verlangt und gelang beim zweiten Male womöglich noch schöner. Als die mächtigen Einsätze der Bläser mit überwältigender Kraft wirkten, hörte man von dem dirigierenden Brahms ein herzhaftes Ah! der innersten Befriedigung" ... Die Aufführung muß ihm eine seltene Freude gemacht haben, denn er schenkte der Krefelder Konzertgesellschaft zur Erinnerung daran das Manuskript seines Werkes ... „Als wir uns zur Hauptprobe dem Konzertsaal näherten", erzählt von der Leyen weiter, „drangen die Klänge der dritten Leonoren-Ouvertüre, mit der das Konzert eröffnet wurde, zu uns hinüber. Brahms blieb lange horchend im Hausgang stehen und sagte dann: ‚Ich habe das Unglück, daß überall, wohin ich komme und meine Sachen dirigiere, dies Stück mit auf dem Programm ist, und neben diesem kann doch eigentlich kein anderes bestehen.'" ... Nach dem Konzert machte, wie Grüters erzählt, Brahms die Bekanntschaft von Hermine Spies, die damals noch bei Stockhausen Unterricht hatte. Sie sang das „Vergebliche Ständchen", und Brahms rezensierte den Vortrag mit den Worten: „Die läßt ihn nachher doch noch herein". In der von Minna Spies verfaßten Biographie ihrer Schwester wird die erste Begegnung zwischen dem Meister und „seiner" Sängerin auf das Kölner Musikfest von 1883 verlegt und viel dramatischer geschildert.[2])

Am 26. Januar spielte Brahms (unter Rafael Maszkowski) das B-dur-Konzert in Koblenz, am 30. (unter Ferdinand Hiller) in Köln, dirigierte dort auch die „Nänie" und „Akademische Ouvertüre" und ließ sich von Geheimrat Schnitzler, dem Vorstand der

---

[1]) Antonie Kufferath, die Tochter des Brüsseler Konservatoriumsdirektors Ferdinand Kufferath und eine Schülerin Stockhausens, musizierte damals und später viel mit Brahms. „Schöner als von den beiden konnte man gewiß seine Lieder nicht hören", sagt v. d. Leyen. Sie lebt heute als die Gattin Edward Speyers in England.

[2]) „Hermine Spies, ein Gedenkbuch für ihre Freunde". 3. Aufl. S. 77.

Niederrheinischen Musikfeste, bei dem er logierte, für das sechzigste Fest einladen, das vom 11.—15. Mai im Kölner Gürzenichsaale gefeiert werden sollte. Gern hätte er bei dieser Gelegenheit außer dem Konzert auch den Parzengesang hören lassen. Aber die Rücksicht auf Hiller und dessen Parzenlied (das dann auch nicht aufgeführt wurde) entschied für die Zweite Symphonie, und Schnitzler, der so tun sollte, als ob der Wunsch des Meisters sein Einfall gewesen wäre, drang mit seinem Antrage nicht durch.

Im Februar konzertierte Brahms in Hannover (B-dur-Konzert, „Akademische Ouvertüre" und „Triumphlied"), Schwerin („Schicksalslied", zweites Klavierkonzert, „Gesang der Parzen" und „Akademische") und Oldenburg (dasselbe Programm). Zwischen Schwerin und Oldenburg war Brahms in Meiningen. Er hätte auch hier seinen Parzengesang dirigieren sollen, und hier vor allen anderen Städten, da das Werk ja dem Landesherrn zugeeignet war. Durch Bülows Erkrankung, der von einer schweren Irritation der Nerven heimgesucht wurde, hatte sich die Aufführung verzögert. Der Herzog würde sie dann gern noch weiter hinausgeschoben haben, um am 2. April, seinem Geburtstage, das Werk aus den Händen des Meisters gleichsam als Geschenk zu empfangen. Es scheint aber, daß Brahms von dem freundlichen Beweggrunde des Aufschubs keine Kenntnis erhielt; denn er schützte eine italienische Reise vor und bestand auf dem Februartermin, den Bülows diplomatische Vermittelung auch für ihn durchsetzte. „Da Maëstro Br. zu den sizilianischen Banditen nach dem etwas öden Girgenti will, ist er Anfang Februar willkommen und natürlich mein Gast, was Sie vielleicht einfleußen lassen wollen. Aber nun gilt's, unseren Chor zusammenzurütteln und lustig zu machen, um das Parzenlied zu bewältigen."[1]) Dieser allerhöchste Bescheid war dem Besuche des Meisters vorangegangen, der hinterher Bülow versicherte, er wäre durch die freundliche Güte Sr. Hoheit allzusehr beschämt, wenn er sie in dem Maße beansprucht hätte, in dem sie ihm gewährt werde. Brahms hätte es mit seinem Besuche nicht unglücklicher treffen können. Denn nicht allein, daß Bülow, der noch immer leidend war, ihn sehr kleinlaut und niedergeschlagen

---

[1]) Marie v. Bülow, a. a. O. 207.

empfing, so mußte er auch noch Zeuge einer Szene sein, die ihn mit Schrecken und Entsetzen erfüllte. Am 13. Februar war Richard Wagner gestorben. Man hatte Bülow, um ihn zu schonen, die Nachricht so lange wie möglich vorenthalten, und er empfing sie zugleich mit einem schwarzgeränderten Briefe aus Bayreuth, der eine furchtbare Wirkung auf ihn ausübte. Er entfärbte sich, ballte das Blatt wütend zusammen, rang umsonst nach Worten, warf sich zu Boden, wälzte sich konvulsivisch hin und her, biß und krallte sich mit den Händen in den Teppich — der bestürzte Meister glaubte, der Ärmste habe den Verstand verloren. In jenem Briefe wurde Bülow von einer Seite, die ihm einst nahestand, eine Zumutung gestellt, für welche der Zeitmoment übel gewählt war.[1]) — Brahms aber vergaß augenblicklich allen Tort, den ihm sein Widersacher erst neuerdings wieder angetan hatte, und schickte einen prachtvollen Lorbeerkranz mit seiner Karte nach Bayreuth. Dem Herzog, den er mit seinen neuen Kammermusikwerken bekannt gemacht hatte, versprach er, im April wiederzukommen, und fuhr nach Wien.

Dort erlebte er mit den Parzen wenig Freude. Zwar hatte Gericke die Novität für das Gesellschaftskonzert vom 18. Februar gewissenhaft einstudiert, aber das Werk war „ein zu harter Bissen für die Zähne der Wiener" von 1883. Hanslick tröstete mehr sich als den Freund mit der Bemerkung, eine große populäre Wirkung werde das Chorstück ebensowenig erzielen wie die „Nänie" und das „Schicksalslied". In Wien, wo die Pflege der ernsten Chormusik sporadisch und oberflächlich sei, brächten es solche ernste, strenge Chorkompositionen über eine respektvolle Aufnahme selten hinaus. Da könnte nur ein Mittel helfen: die häufige Wiederholung.[2]) Überdies klagten die Wiener Musiker, von Brahms vernachlässigt zu werden. Ebenso spät wie das neue Chorwerk lernte das Publikum in Wien die beiden Kammermusikstücke kennen,

[1]) Frau v. Bülow glaubte diese Darstellung eines von Brahms selbst verbürgten Vorganges öffentlich entkräften zu müssen. Zwar bleiben die Tatsachen unangefochten, aber ein geringfügiges Versehen wird dazu benützt, die Ehrlichkeit des Berichts in Zweifel zu ziehen. Brahms, der auf den Vorfall erst einige Jahre später zu sprechen kam, hat, wie es scheint, zwei Erlebnisse, die er 1883 bei verschiedenen Meininger Besuchen mit Bülow hatte, in eins zusammengezogen.

[2]) Hanslick: „Konzerte, Komponisten und Virtuosen" 372 ff.

deren Lob schon von Aussee und Ischl aus gesungen worden war. Robert Heckmann, der die Novitäten mit dem Klavierquintett op. 34 und den Variationen op. 23 zu einem Brahms-Abend verband, hatte schon am 2. Januar in Köln Staat mit ihnen gemacht. Hellmesberger kam mit dem Streichquintett am 15. Februar, mit dem Trio gar erst am 15. März heraus, und Ignaz Brüll, der am Klavier saß, erntete dabei die Früchte seiner Ischler Studien. Hellmesberger wiederholte das Quintett am 11. Dezember 1884 und das Trio am 19. November 1885 (mit Jul. Epstein).

Mehr Freude als in Wien erblühte Brahms in seiner Vaterstadt. Dort leitete seit 1878 der ihm mit Begeisterung ergebene Julius Spengel den „Cäcilienverein". Brahms hatte sich bei seiner letzten Anwesenheit in Hamburg von der Vortrefflichkeit des zu einer musikalischen Körperschaft ersten Ranges herangebildeten Chors überzeugt und das Anerbieten, den „Gesang der Parzen" einzustudieren, mit Vergnügen akzeptiert.[1]) Ja, er hatte noch ein übriges getan und dem Verein seine Mitwirkung für den 6. April zugesagt, an dem Spengel ein großes Brahms-Konzert im Konvent-Garten veranstaltete.[2]) Am 3. reiste er nach der von Mannstädt,

[1]) Brahms hielt große Stücke auf den Dirigenten des Hamburger Cäcilienvereins. Im Herbst 1886 schrieb er an Wüllner: „Als Gesanglehrer kann ich Dir nicht wohl über Spengel berichten, da ich nichts davon verstehe. Es muß aber wohl sein Fach sein, da er einen Gesangverein in Hamburg ganz vortrefflich leitet; es ist der einzige Verein dort, der wirklich ausgezeichnet, auch a cappella singt — was bei den Hanseaten nicht wenig heißen will. Sp. ist zudem ein feiner vortrefflicher Mensch und Musiker, ganz nach Deinem Sinn; er wird Dir höchst sympathisch sein."

[2]) „Unser Programm", berichtet Julius Spengel, „begann mit dem B-dur-Klavierkonzert, von Brahms vorgetragen. Ich erinnere mich nicht, ein so völliges Versinken in Musik bei öffentlichem Musizieren jemals erlebt zu haben, wie bei diesem Zusammenwirken mit dem glühenden Meister. Der Chor sang noch die Motette ‚Warum ist das Licht gegeben' und eine Reihe von Volksliedern und Chorgesängen. Dazwischen spielte Br. die Rhapsodien op. 79 und als Zugabe einen ungarischen Tanz. Am Schluß des Programms stand die Akademische Ouvertüre, von Br. dirigiert. Nach dem Konzert vereinigten sich die männlichen Mitglieder des Chors und sämtliche angesehene Musiker Hamburgs mit uns im Hamburger Hof. Der Verleger Simrock war dabei und mit ihm als einzige Dame seine Tochter. Es wurden im Ausklang einer rechten Musikfeststimmung viele Trinksprüche ausgebracht und Verbrüderungen geschlossen. Der Organist Armbrust sprach die Hoff-

Bülows Substituten, vorbereiteten musikalischen Geburtstagsfeier des Herzogs von Meiningen ab, so daß er noch die letzten Proben in Hamburg leiten konnte. Am 8. dirigierte er schon wieder sein „Deutsches Requiem“ in Schwerin. Alois Schmitt hatte das Werk, das dort Novität war, einstudiert, und seine Frau Cornelia sang das Sopransolo.

Seinen fünfzigsten Geburtstag verlebte Brahms in Wien. Eine Menge von Liedern, die er auf täglichen Praterspaziergängen komponierte, schwärmte dem 7. Mai voran, Herolde eines neuen großen Werkes, die wieder bei ihm anklopften, nachdem sie schon unverrichteter Sache abgezogen waren. Nicht bedurfte er der Sonne Italiens mehr, um seinen Plan zurückzulocken — die Gärten von Wandsbeck und Harvestehude, die Wipfel der Krieau und des wilden Praters raunten ihm zu, was er an halbverwehten Erinnerungen brauchte, und, das Ziel seiner Pfingstreise, der Rhein, verhieß ihm die Vollendung seines Glückes: seiner dritten Symphonie. Beim Anblick des grünen Stromes und seiner Waldgebirge änderte er seinen Entschluß, nach Ischl oder Zürich zu gehen, an das er neben Godesberg und Münster a. Stein gedacht hatte, und blieb den Ufern seiner dort verflossenen romantischen Jugend treu. Alle Umstände sollten sich vereinigen, um das geplante Werk zu fördern und

nung aus, den Komponisten so vieler schöner Liebeslieder im nächsten Jahr an der Seite einer holden Gattin wiederzusehen, worauf Br. mit den Schlußworten des Parzenliedes entgegnete: ‚Denkt Kinder und Enkel! — und schüttelt das Haupt.‘“ (Heinrich Reimann: „Joh. Brahms“ (S. 111). In Hamburg sah Brahms seinen alten Freund Karl Grädener zum letzten Male, der bald darauf, am 10. Juni, starb. An den ältesten Sohn des Verstorbenen schrieb Brahms am 12. Juni von Wiesbaden: „Ihre Nachricht ergreift mich ganz ungemein, und ich bin hin und her gerissen von wie vielen ernsten Gedanken und wehmütig schönen Erinnerungen. Ein Gedanke nur hat weitaus die Oberhand, es ist der an Ihre mir so überaus teure und hochverehrte Mutter. Sehr dankbar wäre ich Ihnen, wenn ich erführe, wie sie den Schlag übersteht, wie die Liebe ihrer Kinder es ihr möglich macht. Was soll ich Ihnen sonst sagen? Sie wissen selbst, was alles mich jetzt bewegt und erfüllt; wieviel schöne Jugendzeit sich mir auftut, und was Ihr Vater darin bedeutet, was der gute, vortreffliche Mann und Freund und Kollege mir allezeit war. — Ihre Geschwister werden bei Ihnen sein, recht von Herzen grüße ich sie alle. Eine wahre Wohltat aber würden Sie mir erzeigen durch eine noch so kurze Nachricht über das Befinden, den Zustand Ihrer Frau Mutter.“

ihm den Inhalt zu geben, mit dem es für die Berechtigung seiner künstlerischen Existenz und die über Tag und Jahr hinausreichende Bedeutung seines hohen Persönlichkeitswertes einstehen konnte. Auch auf die Ehre, dem Anfang Mai in Leipzig unter der Ägide von Wagners Tode abgehaltenen Musikfeste des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ beizuwohnen, hatte er verzichtet. Die gemischte Gesellschaft, in die sein „Parzengesang“ geraten war (Mihalowichs „Faust-Phantasie“, Liszts „Entfesselter Prometheus“, Raffs „Liebesfee“, A. v. Goldschmidts „Sieben Todsünden“, Wagners „Kaisermarsch“) konvenierte ihm nicht zur Feier seines Wiegenfestes. Nur um diese so geräuschlos wie möglich zu begehen, veranlaßte er Hanslick, in die Zeitung zu setzen, er reise „morgen oder Ende der Woche“ zu den Musikfesten in Leipzig und Köln ab. „Es braucht ja nicht immer alles wahr zu sein — der Abwechselung wegen!“ fügt er ironisch hinzu, „aber ich habe einen starken leisen Grund, das weltgeschichtlich interessante Ereignis meiner Abreise gedruckt zu lesen — und lesen zu lassen!“

Ihm genügte, was ihm Frau v. Herzogenberg über Leipzig referierte,[1]) daß Arthur Nikisch (damals Kapellmeister am Leipziger Stadttheater) sich mit dem Parzengesange große Mühe gegeben, und Adolf Brodsky (seit 1882 Professor am Leipziger Konservatorium) das Violinkonzert verständig und liebevoll gespielt habe. Nach dem Kölner Pfingstfeste, bei welchem Brahms sehr gefeiert wurde[2]) — er trug sein B-dur-Konzert vor und dirigierte die Zweite Symphonie — stattete er mit Bernhard Scholz, Theodor Gouvy und Julius Buths der Familie v. d. Leyen in Godesberg einen Besuch ab. Die rheinische Gastfreundschaft erbt nicht nur von den Eltern auf die Kinder, sondern besitzt auch rückwirkende Kraft und verzweigt sich wie der Stammbaum eines Adelsgeschlechts. Von Frau v. Beckerath senior, die in Godesberg

[1]) Briefwechsel II 5.

[2]) Noch mehr als über die eigenen freute sich Brahms über den Erfolg der jungen, von ihm empfohlenen Geigerin Marie Soldat; August Wilhelmj hatte seine Mitwirkung bei dem Kölnischen Musikfeste in letzter Stunde abgesagt, und sie war, auf Veranlassung ihres Pörtschacher Protektors, für jenen eingesprungen.

residierte, reiste Brahms nach Wiesbaden, wo er von Frau v. Beckerath junior empfangen wurde. Rudolf v. Beckerath, der Gatte der Frau Laura, war eine sonnige Künstlernatur, die mit der lachenden Umgebung der Taunuslandschaft bestens harmonierte. Er spielte sehr gut Violine, und Brahms nannte ihn scherzhaft seinen „verehrten Mitarbeiter". Wenn Beckerath mit dem Meister musizierte und ihm dabei von dem edlen Tropfen einschänkte, den er als Besitzer eines Rüdesheimer Berggutes selber erzeugte, ließ er nicht ab, ihn zur Komposition von Violinsonaten anzutreiben. Der erfahrene Gutsherr meinte, an dem Stock, der die G-dur-Sonate getragen habe, müßten noch mehr solche vollsaftige, süße Trauben wachsen, und Brahms verredete es nicht. Für den April war von Beckerath ein Wiesbadener Brahms-Abend geplant gewesen, der aber nicht zustande kam. Nun holte Brahms privatim nach, was er öffentlich versäumen mußte. Der rheinische Frühling hatte es ihm wieder angetan; das freundliche waldumrauschte Wiesbaden schien alles zu gewähren, was er sich für seinen produktiven Sommer wünschen mochte: mildes Klima und würzige Luft, ländliche Stille und städtischen Komfort, Einsamkeit und Verkehr mit sympathischen Menschen, häuslichen Frieden und fröhliche Ungebundenheit auf näheren und weiteren Ausflügen, rheinabwärts oder nach Frankfurt, wo am 1. April Bernhard Scholz in den dortigen Freundeskreis eingetreten war. Auch hatte Brahms zugesagt, Mitte Juli auf dem Koblenzer Musikfest zu erscheinen, um seine, von Hermine Spies gesungene Alt-Rhapsodie zu dirigieren. Dort fand dann (nach zweijährigem Verstummen) die früher erwähnte „Aussprache" mit Joachim statt. Auf dem Niederwald aber stand schon hinter einem Gerüst das Postament für den Erzguß der Schillingschen Germania, die im September mit großem Pomp als Nationaldenkmal enthüllt werden sollte — ein selig beunruhigender Anblick für den Künstler und ein glückversprechendes Omen für sein patriotisches Herz! Auch sein neues Werk wuchs der Vollendung entgegen, und er mochte fühlen, daß sich beziehungsvolle Fäden von einem zum andern spinnen würden, die zuletzt beide unauflöslich miteinander verknüpften.

Frau v. Beckerath begab sich mit Brahms auf die Expedition nach einer passenden Wohnung, und in der Geisbergstraße Nr. 19

bei Frau v. Dewitz, der „Alten vom Berge", fand sich, was sie suchten, in dem über alles Erwarten herrlichen Prachtexemplare eines Sommerquartiers. Keine Godesberger Villa könne sich mit der seinigen messen, schreibt Brahms an v. d. Leyen, und einen Tag nach dem Einzuge (20. Mai) an Kommerzienrat Julius Wegeler in Koblenz, er könne jetzt fröhlichen Herzens sein Vorbeifahren entschuldigen, da er ein wenig Wegelers Nachbar geworden sei! Er habe nämlich die reizendste Wohnung in Wiesbaden gefunden und werde sich leicht und oft verführen lassen, rheinabwärts zu fahren. Vier Wochen später berichtet er in einem Brief an Billroth: „Ich wohne hier reizend, aber als ob ich es Wagner nachtun wollte! Ursprünglich von Knaus als Atelier gebaut, ist es nachträglich zum hübschesten Landhaus geworden, und so ein Atelier gibt ein herrliches hohes, kühles, luftiges Zimmer! Unsere Gesellschaft hier würde Dir ungemein behagen! Neulich waren wir in Frankfurt, wo Stockhausen seinen Schulchor jetzt sehr hübsch in Ordnung hat. Du könntest auch die neuen Chöre wohl mit Pläsier hören." [1])

Die von Brahms erwähnte „Gesellschaft" bestand eigentlich nur aus dem Ehepaar v. Beckerath, dem sich Louis Ehlert und Assessor v. Wurmb anschlossen. Sie bildeten mit Brahms ein musikalisches Quintett, das gelegentlich auch Proben seiner Kunst gab; das Ensemble beschränkte sich dabei freilich auf à quatre

---

[1]) op. 93a enthält einen Teil der im April 1883 komponierten Gesänge. — In demselben Briefe findet sich der bedeutsame Passus: „Nachdem ich den ganzen Sommer mit steigender Betrübnis über Wien und Österreich gelesen, habe ich jetzt die größte Freude über Euren Brief an Rektor Maaßen." Denselben Gegenstand berührte Brahms schon Ende Juni in einem Schreiben an Hanslick: „Ich muß mein Hurra jemandem zurufen, mein fröhliches, kräftiges Hurra den Professoren für ihren Brief an Rektor M. Man muß soviel Österreicher sein wie ich, die Österreicher so lieben wie ich, um jeden Tag beim Zeitungslesen traurig zu sein, dann aber auch einmal, wie jetzt, so ernstlich erfreut zu werden!" In einer Debatte des niederösterreichischen Landtages, dem Professor Maaßen als Rektor der Universität angehörte, war dieser für eine in Wien zu errichtende tschechische Volksschule eingetreten, wogegen das Professorenkollegium Verwahrung einlegte. Der freisinnige Deutsche in Brahms empörte sich gegen die in Österreich immer weiter um sich greifende tschechisch-klerikale Interessenpolitik.

mains-Spiel und Violin-Klavier-Duette. Auch an Jugend und Schönheit fehlte es nicht in dem geselligen Kreise. Hermine Spies, die um ihren in Wiesbaden verstorbenen Vater trauerte, suchte Trost in der Kunst und verschönerte manchen Abend bei Beckeraths mit ihrem warmblütigen Gesange. In ihrem Tagebuch schreibt die schöne Sängerin: „So war es einmal, als wir Schwestern mit Brahms, Prof. Ehrlich aus Berlin, Prof. Ehlert und dem Cellisten Hausmann aus Berlin und seiner Mutter zusammentrafen. Es wurde Brahms' Trio gespielt. Ich sang ‚Mainacht', ‚Dämm'rung senkte sich von oben', ‚Vergebliches Ständchen', letzteres zweimal, weil Brahms sagte: ‚Wir nehmen an, es sei da capo gerufen worden'. Später bei Tisch, wo ich neben ihm saß, war er höchst amüsant, stieß mit mir an. ‚Auf Ihren Schwiegervater', sagte er, und gleich hinterdrein, als ich ein wenig zögerte, zur Gesellschaft gewandt: ‚Sie besinnt sich, ob der Brahms noch einen Vater hat'. Alles lachte natürlich, und ich mit."

Ehlert, der sich von seinen öffentlichen und privaten musikalischen Lehrämtern nach Wiesbaden zurückgezogen hatte, war drei Jahre vorher in der geistreichen und poetischen Weise, welche seine vielgelesenen „Briefe über Musik an eine Freundin" charakterisiert, mit einem Essay in Rodenbergs „Deutscher Rundschau" warm für Brahms eingetreten, und dieser gewann den Schüler Jean Pauls, Mendelssohns und Schumanns immer lieber, je intimer er mit ihm verkehrte. Fast täglich kam Brahms nach Tische zu Ehlert, um beim schwarzen Kaffee mit ihm zu plaudern und zu debattieren. Und ebenso regelmäßig verbrachte er seine Sonntagabende bei Beckeraths, wo er mit dem Hausherrn meist klassische Violinsonaten (von Bach, Händel, Mozart und Beethoven) spielte, die ihm, wie er sagte, den Mut benahmen, selbst welche zu komponieren.[1]) Von seiner Symphonie aber erfuhren die Wiesbadener Freunde nicht eher etwas, als bis er ihnen eine

[1]) Das war keine schöne Redensart, sondern Brahms' aufrichtige Meinung. Dr. Heinrich Groeber in Wien hatte Brahms einige seiner köstlichen Musikerkarikaturen geschenkt, die bei ihren geringen Übertreibungen des Charakteristischen Anspruch auf Porträtähnlichkeit erheben dürfen. Groebers Ubel- und Bruckner-Bilder gefielen ihm über die Maßen, und er schüttelte sich vor Lachen, wenn er sie ansah und anderen zeigte. Zum Dank schenkte er dem

Abschrift seines vierhändigen Klavierarrangements senden konnte. Er entschuldigte seine Verschlossenheit mit den Worten: „Ich habe die Symphonie [in Wien] den Freunden öfter auf zwei Klavieren mit Brüll vorgespielt — es war mir jedesmal leid, daß Bescheidenheit, oder was sonst, mich so zurückhaltend sein läßt — ich hätte sie ja dort und Ihnen auch spielen können.“ Wüllner, der ihn Ende August in Wiesbaden besuchte, war der Erste, der einzelne Partien des Werkes zu sehen bekam. Noch von Wiesbaden aus sicherte Brahms ihm am 1. Oktober die Novität mit den Worten zu: „Für 7. März kannst Du ja jedenfalls die Symphonie in Dresden haben.“ Eine Weile vor Wüllners Besuche schrieb ihm Brahms (August 1883): „Ich komme eben von der Rüdesheimer Germania. Verzeih deshalb die Eile.“

Auch schon vorher hatte Brahms dem Schillingschen Werke seine aufmerksame Teilnahme zugewendet.

Wir glauben nicht fehlzuschließen, wenn wir der gegürteten Jungfrau, die, das Schwert in der Linken und die Kaiserkrone in der erhobenen Rechten, auf dem langen Bergrücken bei Rüdesheim, das stolze Haupt dem linken Rheinufer zugewandt, die „Wacht am Rhein“ hält, einen wesentlichen Anteil am Gelingen des Werkes zuschreiben. Sie war die Memnonssäule, die zu tönen begann, als der Meister ihr nahte, mit dem Hochgefühle eines Mannes, der das Seinige dazu getan, daß dieses Schutz- und Trutzbild des Deutschen Reiches aufgerichtet werden konnte. Die Wünsche der Guten haben eine heilige Kraft, und die Träume ihrer Jugend werden erfüllt. Im Geiste hatte der Sänger des „Triumphliedes“

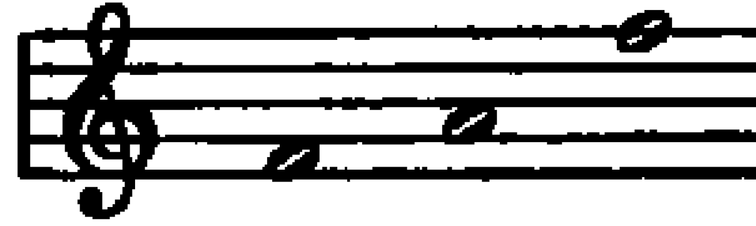
Zeichner, der zugleich ein tüchtiger Violinist war, ein Exemplar seiner G-dur-Sonate op. 78 und schrieb auf die Rückseite des Titelblattes:

„Komm, hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er Dich ahnet, folgt er nach.“

Darunter in Noten, links, die ersten vier Takte der Mozartischen Violinsonate in G-dur, rechts, den Anfang der Beethovenschen G-dur, der sogenannten Frühlingssonate op. 96, mit der Widmung: „Herrn Dr. Heinrich Groeber als freundliche Erinnerung. Joh. Brahms.“ — Die Worte der Himmelskönigin aus Fausts Verklärung gelten dem Komponisten wie dem Geiger, die Muster Mozarts und Beethovens sind die höheren Sphären, und wer sie in der dritten G-dur-Sonate (der Brahmsschen) ahnt, folgt ihnen nach.

all die blutigen Schlachten mitgeschlagen, die der Einigung der Nation vorangegangen waren, und seine Seele trug Tausende von Narben. War es ihm auch nicht beschieden gewesen, mit körperlicher Hand die Wehr zu ergreifen und das Leben für das geliebte Vaterland einzusetzen — daß er das Schwert des Geistes führte, daß er mit der Schärfe seiner Überzeugung dreinschlug, wo es galt, deutsches Recht, deutsche Sprache, deutsche Kunst und deutsche Sitte zu verteidigen, daß er an den Sieg der nationalen Idee von Kindesbeinen an glaubte wie an eine göttliche Verheißung — wer dürfte es ihm absprechen? Und wer wollte seinen frommen Künstlerwahn belächeln, der den Lauf der Dinge an der eigenen Entwickelung maß, bis beide ihm zu einem unzertrennlichen historischen Prozeß zusammenwuchsen? Seine Phantasie benötigte dieses schönen Aberglaubens, um schöpferisch angeregt zu werden, und er vertraute ihren wundervollen Eingebungen, die ihn für alles entschädigten, was er unter niemals ruhenden Schmerzen entbehren mußte. Mit dem Tondichter, dem allein es erlaubt ist, das in Worten weder Künd- noch Faßbare auszusprechen, erwachte in ihm der Tonseher, dessen Klanggesichte jeder irdischen Begrenzung spotten. In seinen Visionen dehnte sich das Vaterland zum All, das Deutsche Reich zum Weltreich aus. Germanisation war für ihn identisch mit Kulturisation; denn vor allen anderen Erdbewohnern schien ihm der Deutsche zum friedlichen Eroberer berufen, der das von Sibyllen und Propheten verkündigte neue Reich aufzurichten imstande sein würde, das Reich der Freiheit, der Schönheit und des Friedens, das Reich des vergöttlichten Menschen, das wahre Reich Gottes. Germania hat den Panzer mit dem Faltengewand, den Schild mit der Leier, das Schwert mit der Palme vertauscht; der Morgenstern blitzt in ihren Locken, Purpurgewölk lagert sich ihr zu Füßen und trägt sie unter feierlichen Klängen zur aufgehenden Sonne hinan. Der Streit ist geschlichtet, das Sehnen erfüllt, das Ziel erreicht. Davon singt das Finale der F-dur-Symphonie in mächtigen Tönen. Und vom Berge der Erfüllung, der ihm zum Berge der neuen Verheißung wurde, von der Höhe des Niederwaldes sah der fünfzigjährige Tondichter wie vom Gipfel des eigenen Lebens in die verlassenen Täler der Vergangenheit hinab, sie lagen wie eine

Reliefkarte unter ihm. Er brauchte dem Schlangenlaufe des Rheins nur zu folgen, um ins romantische Land seiner Jugend zu fahren, und überall von Bergen und Burgen, Feldern und Wäldern, Klüften und Schlüften tönte ihm der lockende Zaubergruß entgegen, das Schiboleth der Sehnsucht, das er zum Leitmotive seiner Kunst machte, nachdem er es aus jener, dem Joachimschen Motto F A E halb oppositionell an die Seite gesetzten Tonformel:



entwickelt hatte.[1]) Sie identifizierte sich ihm mit der Idee des Strebens überhaupt, sei dieses nun auf ein philosophisches, künstlerisches oder politisches Ideal gerichtet. Das Motiv wäre demgemäß ein ebenso tauglicher Keim für eine Faust- wie für eine Germaniasymphonie gewesen; das symphonische Curriculum vitae aber, das aus ihm erwuchs, nahm von den Gedankenkreisen der anderen, unkomponiert gebliebenen, diejenigen Segmente in sich auf, welche sich musikalisch mit seinen Ideen deckten.

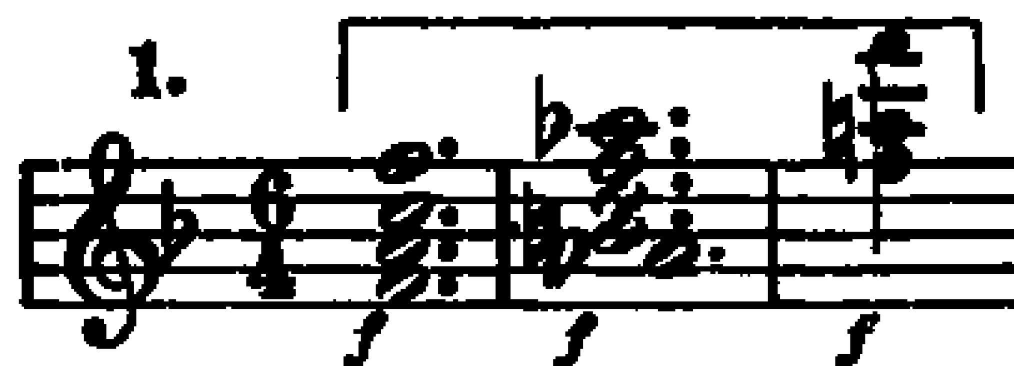
Brahms hat seinem Urmotiv die Führerrolle zugeteilt. Die bewußte thematische Anwendung, die er von ihm macht, geht weiter und erscheint folgerichtiger als im a-moll-Quartett, wo es Arm in Arm mit dem Joachimschen Motto auftritt. Hier fiel ihm die schwerere Aufgabe zu, die ursprünglich disparaten Teile des Werkes umzuschmieden und zusammenzufügen, die ideale Einheit seines mehrdeutigen Charakters herzustellen. Die Symphonie, welche als Pastorale begann, sollte als Eroika enden. Wohl tritt im ersten Satze ein heroisches Element hervor, aber das pastorale hält ihm die Wage, und in den Mittelsätzen hat jenes sich im Idyllischen und Elegischen verloren. Das Finale aber wird so ausschließlich von hohem Pathos beherrscht, daß wir ohne das vermittelnde Band, ohne das verklärte Ausklingen des Urmotivs in der Koda, ohne die Versöhnung des „Helden" mit dem Schicksal, an der Zuständigkeit des Satzes zweifeln müßten. Der Held geht im Menschen unter und auf — nach der Devise: „Denn ich bin ein Mensch gewesen, und das heißt ein Kämpfer sein."

---

[1]) I 98; II 445.

Wir möchten die Behauptung wagen, daß das Finale, offenbar das jüngste Stück der Symphonie, im ursprünglichen Plan des Werkes keine Stelle hatte, daß der erste Satz in anderer Form schon in früher Zeit existierte, und daß die Mittelsätze, die als ein mit dem Übrigen nur lose verknüpftes Ganze für sich zu betrachten sind, der Beschäftigung mit Goethes „Faust“ ihr Dasein verdanken.[1]) Auffallende Analogien zum ersten Satze der c-moll-Symphonie, zur Tragischen Ouvertüre und zum F-dur-Quintett sprechen dafür. Wir erinnern an Konstruktion und Tonartenverhältnis im Allegro des F-dur-Quintetts, an die bis zur Einverleibung gehende enge Zusammengehörigkeit von Adagio und Scherzo, an das Fugenthema des Finales (eine Variation des Hornthemas im letzten Satze der Symphonie), ferner an die Beziehung des Hauptgedankens der Tragischen Ouvertüre zu dem Urmotiv und endlich an die Art, wie Brahms das Allegrothema der c-moll-Symphonie aus dem chromatischen Motto des Werkes, dem „Schicksalsmotiv“, entspringen ließ, um dann Motiv und Thema kontrapunktisch aneinanderzufesseln.

Auch die F-dur-Symphonie trägt ihr Monogramm an der Stirn. Wie eine Fanfare verkünden Holzbläser, Hörner und Trompeten mit drei Fortestößen



den Beginn des Dramas, das den Helden aus dem Märchenwalde der Romantik ins Leben zu Spiel und Kampf lockt. Der

---

[1]) Vgl. III. — Zur Unterstützung unserer Ansicht dient ein Avis, das Brahms seinem Verleger gab, um seine Neugierde zu erregen, wenn er ihm am 15. September von Wiesbaden aus schrieb: „Gott soll's Ihnen lohnen, und wenn ich etwa noch einmal Notenblätter aus meiner Jugendzeit finde, so will ich sie Ihnen auch schicken ... Es ist eigentlich, trotz Rhein und Rüdesheim, nicht recht, hier so den Sommer zu versitzen. Aus Inliegendem können Sie sehen, wie ich meine Zeit hinbringen — — soll! ...“ Das „Inliegende“ war eine Zeitungsnachricht, daß Brahms eine Symphonie komponiert habe; die „Notenblätter aus der Jugendzeit“ deren beziehungsvolle Bestätigung.

Zuhörer soll das Grundmotiv der Symphonie nicht gleich erkennen. Nicht allein die harmonisch folgenreiche kleine Terz (F—As für F—A) sorgt für das Inkognito, sondern noch mehr das mit dem dritten Takt einsetzende, den Violinen zugeteilte Hauptthema. Es wird aus dem Mutterschoße des Motivs hinausgeschleudert wie der Feuergürtel einer kreißenden Sonne, der sich zum Planeten ballt — man glaubt den neuen Stern taumelnd rotieren zu sehen, ehe er sein Gleichgewicht findet und sich in wildem Schwunge um die eigene Achse bewegt. Es ist dafür gesorgt, daß er nicht im grenzenlosen Raume verloren geht: die Anziehungskraft seines Urquells hält ihn fest und geleitet ihn auf seinem rhythmischen und harmonischen Wandel:

2. Viol.

1.

Celli, Bässe, Kontrafagott.

1.

1.

Hörner u. Klar.

Hörner, Tromp., Fag., Ob., Flöt.

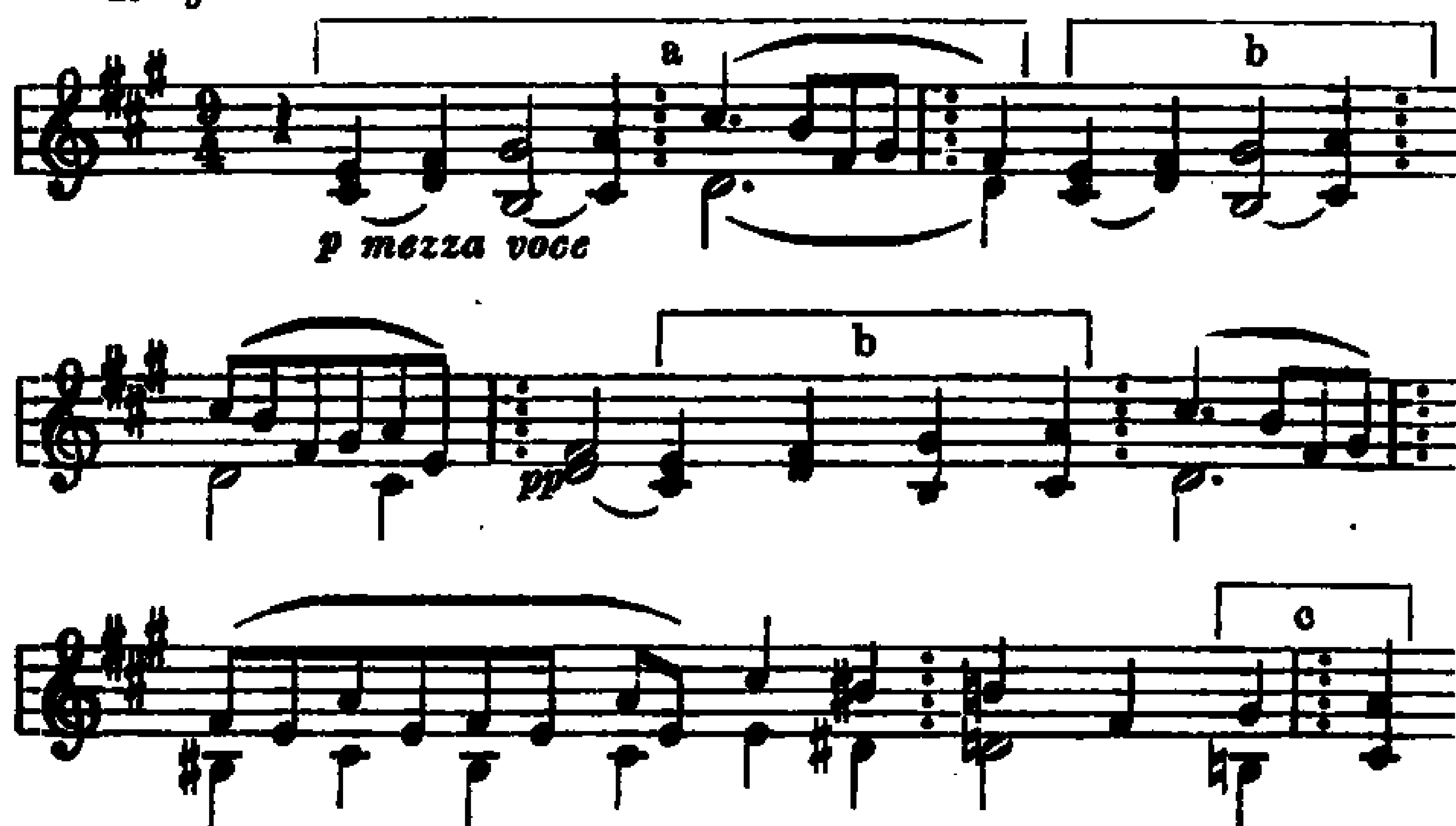
1.

Hörner, Fag., Klar.

Eine Probe Brahmsscher Kosmogonie! Die Posaunen lassen sich im Verein mit den tiefen Saiteninstrumenten die harmonische Füllung angelegen sein. Dadurch, daß sie schon zu Anfang eingreifen, sollen sie wohl den heroischen Charakter des Werkes feststellen und die Transfiguration des fernen Schlusses vorbereiten. Ihre Mitwirkung beschränkt sich auf wenige Takte; von besonderem Effekt ist sie am Ende der Durchführung. Aus der in Vierteln pulsierenden Begleitung der Violoncelle entwickelt sich eine sehnsüchtige, in drängende Achtelfiguren und fiebernde Triolen auslaufende Phrase der ersten Violinen:



Wir möchten sie als das irdische Verlangen des Helden bezeichnen, im Gegensatz zu der unstillbaren Himmelssehnsucht seines F—A(s)—F-Motivs („Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!"). In rhythmischer Verlängerung leitet sie zu dem in A-dur stehenden Seitensatze der Klarinetten und Fagotte über:

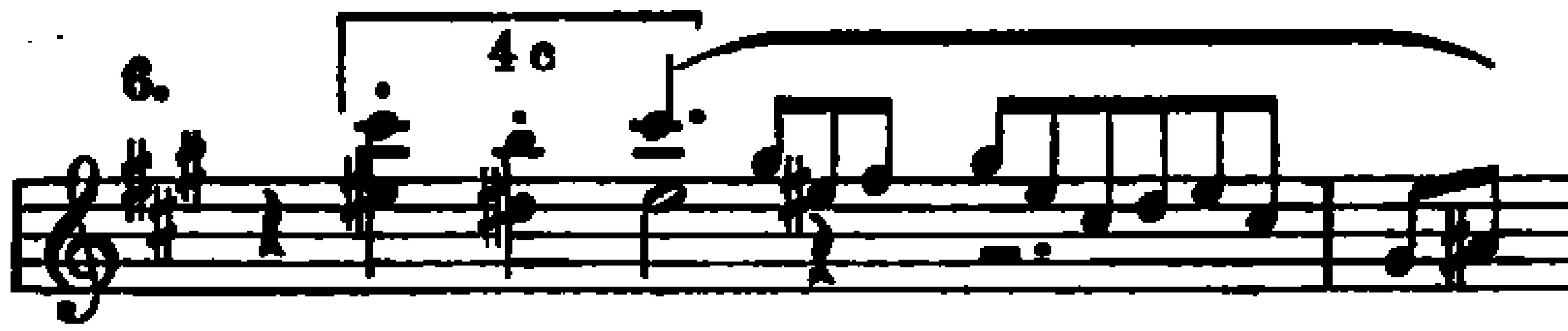


Eine gefällige Schöne, die jedes Männerherz erobert! Sie scheint ganz Einfalt, ganz Unschuld, ganz Natur, und der bukolische Quintenbaß der Violoncelle und Bratschen:

5. *pizz. ottava.*



will das günstige Vorurteil des ersten Eindrucks befestigen. Seht nur, wie sie tänzelt und schwänzelt, wie sie sich wendet und dreht und bei jeder anmutigen Bewegung ihrem biegsamen Körper neue Reize abgewinnt! Immer scheint sie eine andere und ist doch immer dieselbe. Sie verfügt eigentlich nur über einen einzigen Takt (4a), bringt es aber durch listige Verschiebung und Vergrößerung des Rhythmus ($^{6}/_{4} + ^{3}/_{4}$), durch den schlauen Wechsel der Notenwerte und Akzente (4b) zu einer stattlichen Periode von acht Takten, die ihr eine Wichtigkeit antäuscht, welche sie nicht besitzt. Je länger wir dem allerliebsten Tanzliedchen der Auserwählten lauschen, je aufmerksamer wir sie betrachten, desto bekannter scheint sie uns. „Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor." In dem meisterhaft gezeichneten weiblichen Porträt finden wir die Merkmale des Gattungscharakters, das Weib schlechthin. Der Gynäkophile wird es adorieren, der Misogyne die beleidigende Frage stellen, ob die holde Schäferin nicht etwa ein verkleidetes, mit Heugeruch parfümiertes Stadtfräulein sei, eine Natur nach der Mode, eine Unschuld aus zweiter Hand, eine selbstgefällige, berechnete Einfalt, die sich „aus Leichtfertigkeit unwissend stellt"? Und beide werden sich auf den koketten Pizzikato-Baß (5) des objektiven Tonmalers berufen, der zu einem Idyll à la Watteau paßt. Der Held aber nimmt die Kleine ernst, weil er selbst eine ernsthafte Bestie ist, ein Mensch, der fünfzig Jahre alt werden mußte, um seine Jugendeselei mit Humor wehmütig zu belächeln. Die reizende Verführerin braucht nur mit dem kurzen Röckchen zu schwenken, und der verliebte Tor ist von ihren Knixen so bezaubert, daß er die gewöhnliche Kadenz (4c) zu einem feierlichen Aktus gestalten, seine Dummheit an die große Glocke hängen möchte. Er verlängert das kurze Röckchen zur Brautschleppe:



und trägt es triumphierend wie eine Kirchenfahne umher. Schließlich eignet er sich die ganze pastorale Melodie (4a) an und gestaltet sie nach seinem schwärmerischen Sinne um:



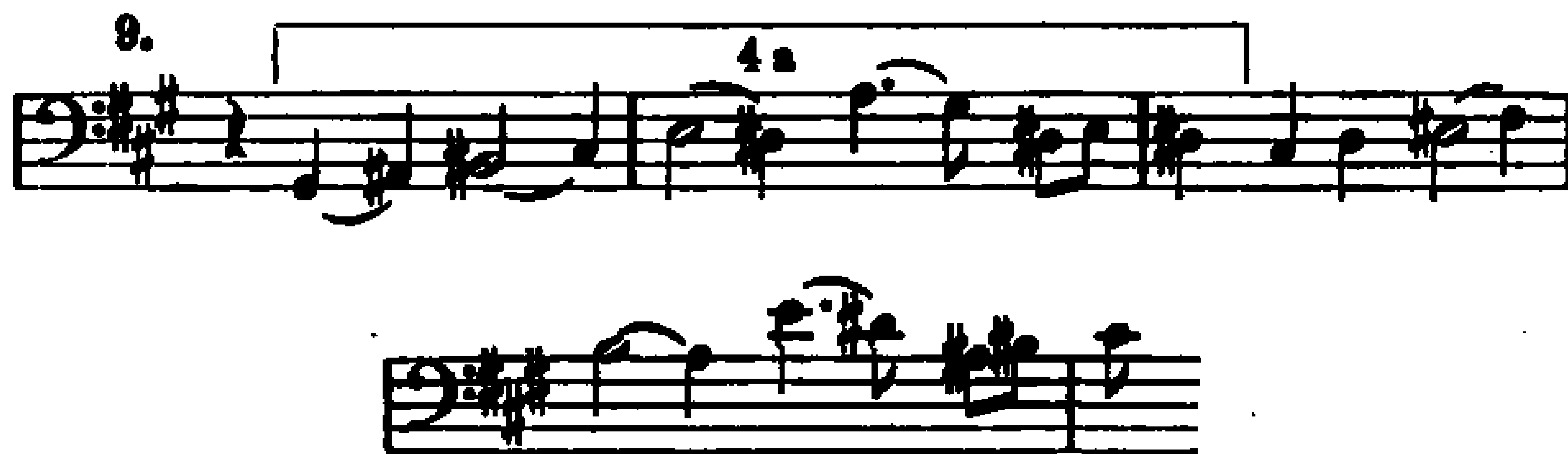
Da ertönt der Warnungsruf:



mit einem Appell an sein besseres Selbst. Einstweilen verhallt er allerdings ungehört, wenn er sich auch verändert dem gleichfalls stark veränderten Hauptthema (2) an die Sohlen heftet. Das Spiel muß wieder anfangen, ehe der vom Schicksal auf den rechten Weg zurückgeleitete Held die tiefere Bedeutung des Rufes erfaßt. Hier also hätte die Repetition neben ihrem formalen auch noch einen logischen Sinn, wenn wir den Tondichter richtig verstanden haben. Der affirmative Vortrag unserer Hypothese soll nicht anmaßend klingen!

In der ungewöhnlich knappen Durchführung tritt das volle Orchester (aber ohne Posaunen, Kontrafagott und Pauken) für die neue Situation, die sich am Schlusse des ersten Teiles bereits anbahnte, ein. Der Umschwung des Heldenthemas, das durch synkopierte Kontraktion und andere eingreifende Prozeduren fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurde, behält den ihm verliehenen Mollcharakter bei und wendet sich von a über D, c und Gis (As) nach cis-moll, der privilegierten Tonart unglücklicher Liebe. Wie traurig begegnet uns jetzt die früher so muntere Gesangsmelodie (4)!

Mit der Tonart hat sie auch die Gestalt gewechselt. Die Schwärmerei des von Illusionen gewiegten Heiratskandidaten ist der Verzweiflung des enttäuschten Liebhabers gewichen. Man vergleiche die von Violoncellen, Bässen und Fagotten intonierte unruhig leidenschaftliche Melodie:



mit 7, und beide mit 4! Ein fremdes Gesicht grinst uns mit verzerrten Zügen daraus entgegen, und der in Tönen sich entladende Schmerz über diesen Anblick greift uns ans Herz. Nur die Musik kann das Objekt gleichzeitig subjektivieren! Aus dem „Grazioso" (4) ist ein „Expressivo" (7) und aus diesem ein „Agitato" (9) geworden. Das triumphierende Fähnchen (6) hat seine lustige Flattersucht eingebüßt und weht wie eine Trauerfahne im Winde — da dringt plötzlich wie aus fernen, verlorenen Tälern herauf ein Hornsolo, was bei Brahms so häufig das Signal zur Umkehr, zum plötzlichen Umschlage, zur Peripetie im Sinne des Dramas gibt. Auf seinen langgezogenen Tönen schwebt in Es-dur eine Melodie mitklagenden Trostes einher über synkopierten Harmonien des Streichquartetts, in welcher sich bereits unzweideutig die höhere Mission des Urmotivs (1) ankündigt:

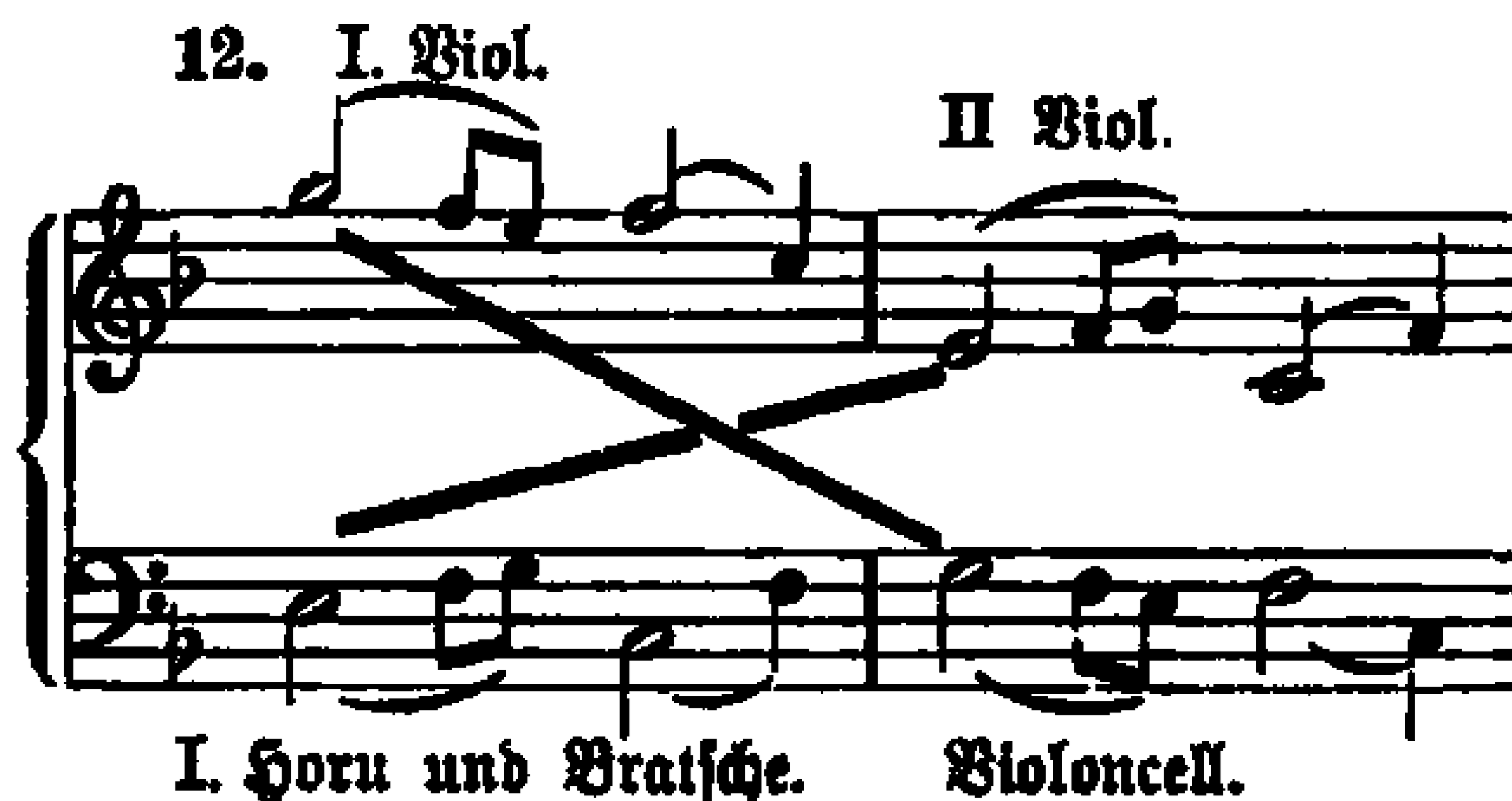


Hat vielleicht der Gruß aus der romantischen Jugendzeit noch seinen besonderen, dem Autor allein bewußten Nebensinn? Das Hamburger Minnelied für Frauenchor von 1860 „Der Holdseligen sonder Wank" (op. 44 I 1) hat dieselbe Melodie. Es braucht

nur rhythmisch vergrößert zu werden, und es deckt sich beinahe mit der Hornstelle. Die erste Oboe eilt dem Horn zu Hilfe, die Melodie wird eine Terz höher in Ges-dur wiederholt und übt einen geradezu erschütternden Eindruck auf das Hauptthema (2) aus. Poco Sostenuto erscheint es erst *pp* in den Bässen und geht dann *pp* akzentlos und ohne Harmonie als unisono in Oktaven auf das Orchester über, immer stockend, wie in tiefes Nachsinnen verloren, als wolle es sich irgendeines bestimmten Vorgangs erinnern:

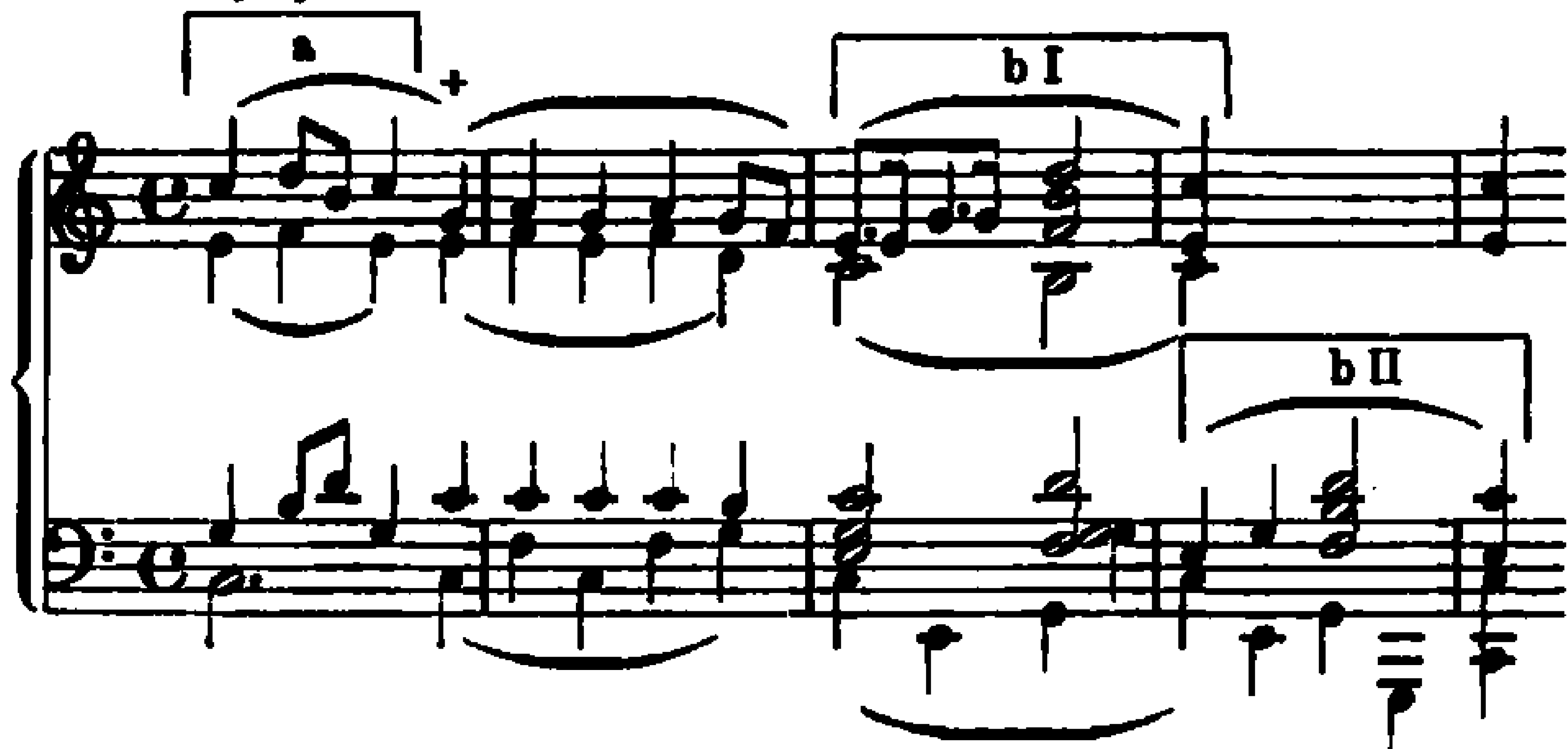


Leise hinzutretende Posaunen bringen eine unheimliche Spannung hervor, das Thema droht in der Tiefe zu entschwinden, da wendet sich die Harmonie nach F, und der erste Teil des Satzes wird wiederholt. Auch hier erscheint die Repetition psychologisch begründet: das reale Erlebnis kehrt als Phantasiebild zurück, so lebhaft wiederhergestellt, daß es den Träumer noch einmal betören könnte. In der Koda hat sich der Held wiedergefunden, sie besitzt rückwirkende Kraft. Die Wunde seines Herzens schließt sich. Idealere Freuden ziehen bei ihm ein. Das Grundmotiv hat vorläufig seinen Zweck erreicht. Aus dem Heldenthema (2) löst sich ein neues, äußerst zartes, fast spielerisch anmutiges Motiv ab, das mit seiner Gegenstimme im doppelten Kontrapunkt steht:



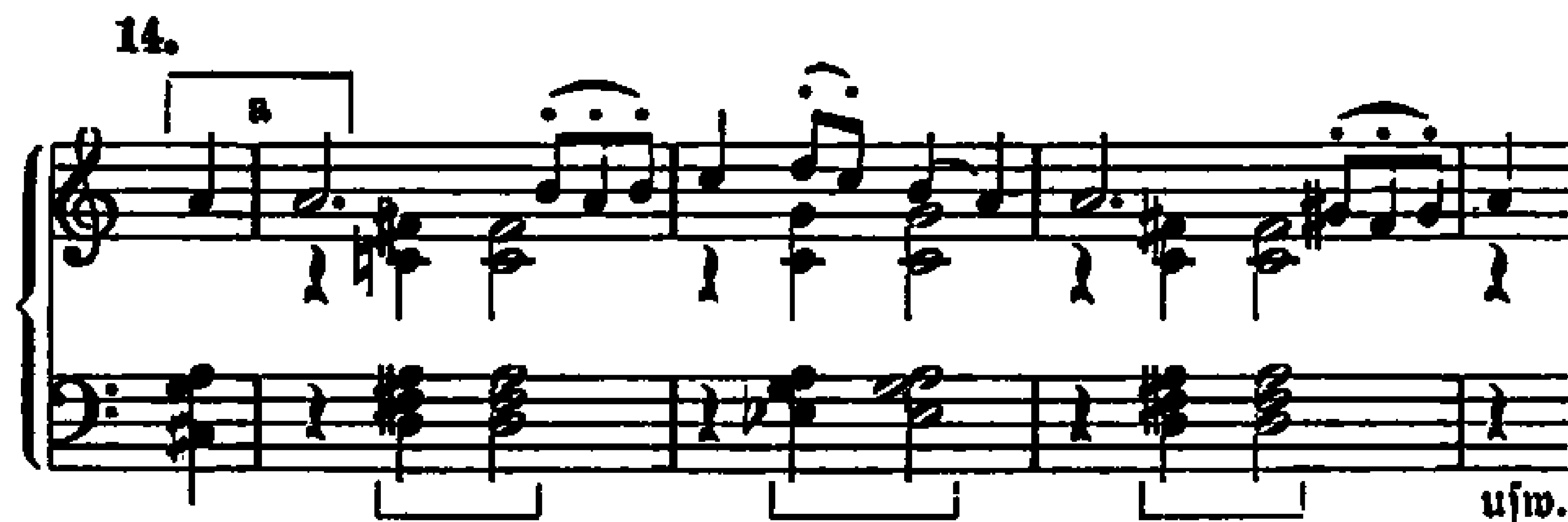
und zu einem Frage- und Antwortspiel der Instrumente führt.

Das Andante des zweiten Satzes (C-dur, 4/4 Takt) scheint sich direkt an die Koda des Allegros anzuschließen. Unverkennbar ist die Verwandtschaft zwischen seinem Hauptgedanken



und dem Ableger des Heldenthemas (12), wobei die Frage, ob es sich um Deszendenz oder Aszendenz handelt, offen bleibt. Ein besonderer Reiz der „ausdrucksvoll einfachen“ Melodie ist ihr doppelsinniges Metrum, das ihr eine wellenförmig schaukelnde Bewegung gibt. Das Zeichen + im Notenbeispiel 13 steht über dem Schneidepunkt der beiden Legatobögen, welche Jamben und Trochäen ineinander spielen lassen. Die erste Klarinette behandelt das Thema trochäisch, zweite Klarinette und Fagott nehmen das vierte Viertel als Auftakt und erklären sich somit für das jambische Maß. Später, bei der Sechzehntelvariation des Themas, folgen die ersten Klarinetten dem Beispiel der andern und binden nur die drei ersten Viertel. Nicht minder eigentümlich berührt die immer im Schlußtakte jeder Periode eintretende Nachahmung der Kadenz, ein geisterhaftes Echo (13 b II), das bei der Anspielung auf das Grundmotiv (1) im zweiundzwanzigsten Takte wie ein Gruß aus anderen Regionen hereinweht. Wir stehen nicht mehr auf der romantischen Erde des ersten Satzes, sondern haben antiken Boden betreten: ideale Landschaften Italiens und Griechenlands ziehen an uns vorüber mit den Hintergründen des Gluckschen „Orpheus“ und der Goetheschen „Helena“. Wir glauben in die von Sirenen, Nereiden und Tritonen belebten Felsenbuchten des ägäischen Meeres hinauszublicken,

über denen der unwandelbare Mond der klassischen Walpurgisnacht im Zenith steht. Dann wieder beschleicht es uns wie der leise webende Mittagszauber eines blumigen Waldgrundes oder einer einsam brennenden Felsenhöhe: der große Pan schläft, und seine Träume gleiten auf weißen Wolkenkähnen durch das blaue Luftmeer des Äthers — die Stille wird hörbar . . . Der Held hat die nüchterne Alltagswelt mit einer trunkenen Feiertagswelt vertauscht und bevölkert sie mit den Gestalten seiner Phantasie. Brahms komponierte hier, wie Böcklin malte und Goethe dichtete. Eines seiner lieblichsten Geschöpfe ist das scheue, verlaufene Nymphchen des Seitensatzes, das nicht mehr nach Hause zurückzufinden fürchtet:

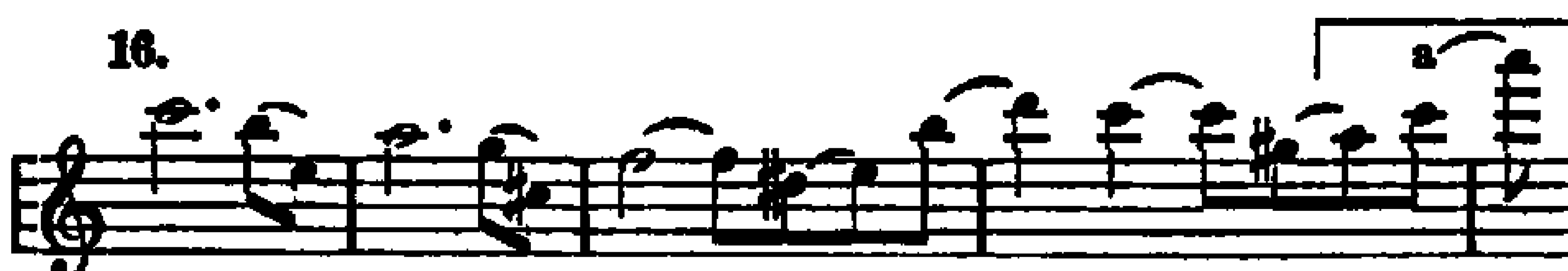


vielleicht die zärtliche Echo selbst, welche, nach ihrem Narkissos rufend, das Andante mit so seltsam klagendem Widerhall erfüllt (14 a in vielfältigen Abwandlungen und trügerischen Rätselharmonien).

Beruhigende Figuren der Streichinstrumente:



geleiten die Variante zum ersten Thema zurück, das erweitert und prächtig durchgeführt wird. Es vermählt sich mit dem zweiten, und ihrem Bunde entspringt der strahlende Abgesang der Koda:



In 16 a klingt das Grundmotiv der Symphonie (1) wieder an. Ebenso in den Sechzehnteltriolen, welche das Hauptthema des dritten Satzes begleiten, eines c-moll-Allegrettos im Dreiachteltakte von vorwiegend elegischem Charakter. Die Violoncelle setzen mezza voce mit einer zwölftaktigen Melodie ein, die sich aus sechs Perioden zu je zwei Takten aufbaut. Auch sie hat ihre rhythmischen Finessen, vertauscht die Arsis mit der Thesis und verschiebt den Schwerpunkt des Motivs!



Wie alltäglich wäre dieselbe interessante Tonreihe, wenn sie durchweg rhythmisiert würde: | | , wie man es nach dem Einsatz erwarten sollte! Als eine Ergänzung des Andantes gedacht — schon die Tonart deutet auf die engere Zusammengehörigkeit beider hin — steht das Allegretto in einem ähnlichen Verhältnis zum vorhergehenden Satze wie die lebhafteren Tempi zum Grave des Quintetts op. 88. Man muß Andante und Allegretto zusammennehmen, um das Gleichgewicht zu den Außensätzen der Symphonie herzustellen; allein würde keines von beiden dem Allegro oder Finale die Wage halten, weder dem Umfang noch dem Inhalt nach. Als hätte Echo eine Schar von Nymphen herbeigerufen, daß sie mit ihr um den in eine blasse Blume verwandelten Geliebten traueren, bewegt sich der duftige Reigen mit der lässigen Grazie eines melancholischen Walzers, und die weiche, in träumerischen Terzen sich wiegende Fortsetzung mit ihrem süßen Refrain:



stimmt zur Wehmut. Nicht viel heiterer ist das As-dur-Trio dieses verschleierten Scherzos: Waldgötter von der ernsten Schönheit des Winckelmannschen Fauns tanzen gegen den Dreiachteltakt, indem sie ihre Bocksfüße immer auf die schlechten Taktteile des letzten Achtels setzen:



Das Allegro-Finale (Viervierteltakt alla breve), unserer Meinung nach der großartigste Satz des Werkes, beginnt mit einem rätselhaften, vieldeutigen Thema. Ein epischer Wolkenzug, in dem es dramatisch wetterleuchtet, quirlt in düsterem f-moll heran:



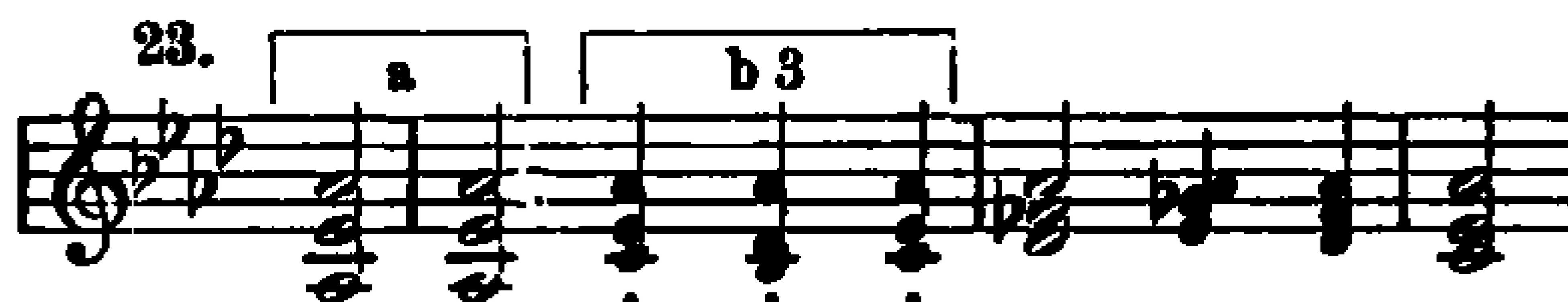
Seine ebenfalls viertaktige zweite Periode:



zerstört das all unisono der von Fagotten unterstützten Streicher, und es zuckt wie von stummen, zornigen Blitzen auf. Der Zwiespalt ist in das Thema hineingelegt, die Hälften trennen sich, um gegeneinander aufzustehen. Ein furchtbarer Kampf bereitet sich in der Stille vor, denn alles wird piano und mezza voce behandelt. Auch ein von den Posaunen und Hörnern in alternierenden Rufen:



angekündigter, vorerst den Streichern und Holzbläsern überwiesener Friedenschoral, der das Ende des Streites anticipando vorausnimmt, klingt geisterhaft herein:



Gleich nach den Feierklängen des Chorals entlädt sich die elektrische Spannung von 21 in jäh herabstürzenden, das ganze Orchester in Mitleidenschaft ziehenden wilden Schlägen:

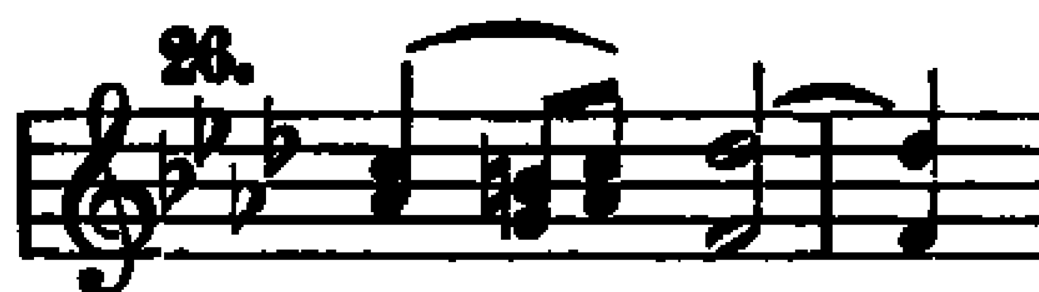


und ein leidenschaftliches, fast titanenhaftes Ringen beginnt. Zugleich wird das alterierte Grundmotiv der Symphonie (1) ins Treffen geführt und kämpft inkognito hinter geschlossenem Visier mit.

Reihen wir daran das zum Sukkurs herbeieilende zweite, dem Horn zugeteilte Thema:

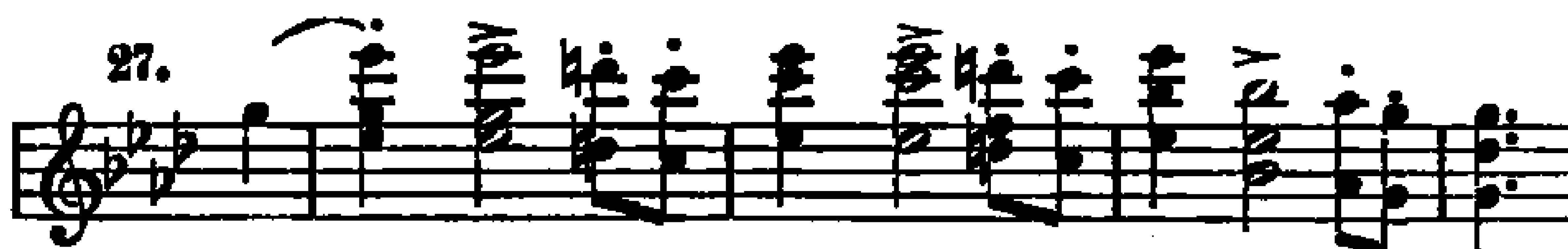


so überblicken wir das Material des Satzes und durchschauen die Entwickelungen seiner musikalischen Gedanken. Das Hauptthema (20) korrespondiert mit dem ersten Thema des Andantes (13). Wie dort bilden die drei ersten Taktviertel (a) ein Motiv für sich, das hier gleich bei der unmittelbar folgenden Wiederholung:

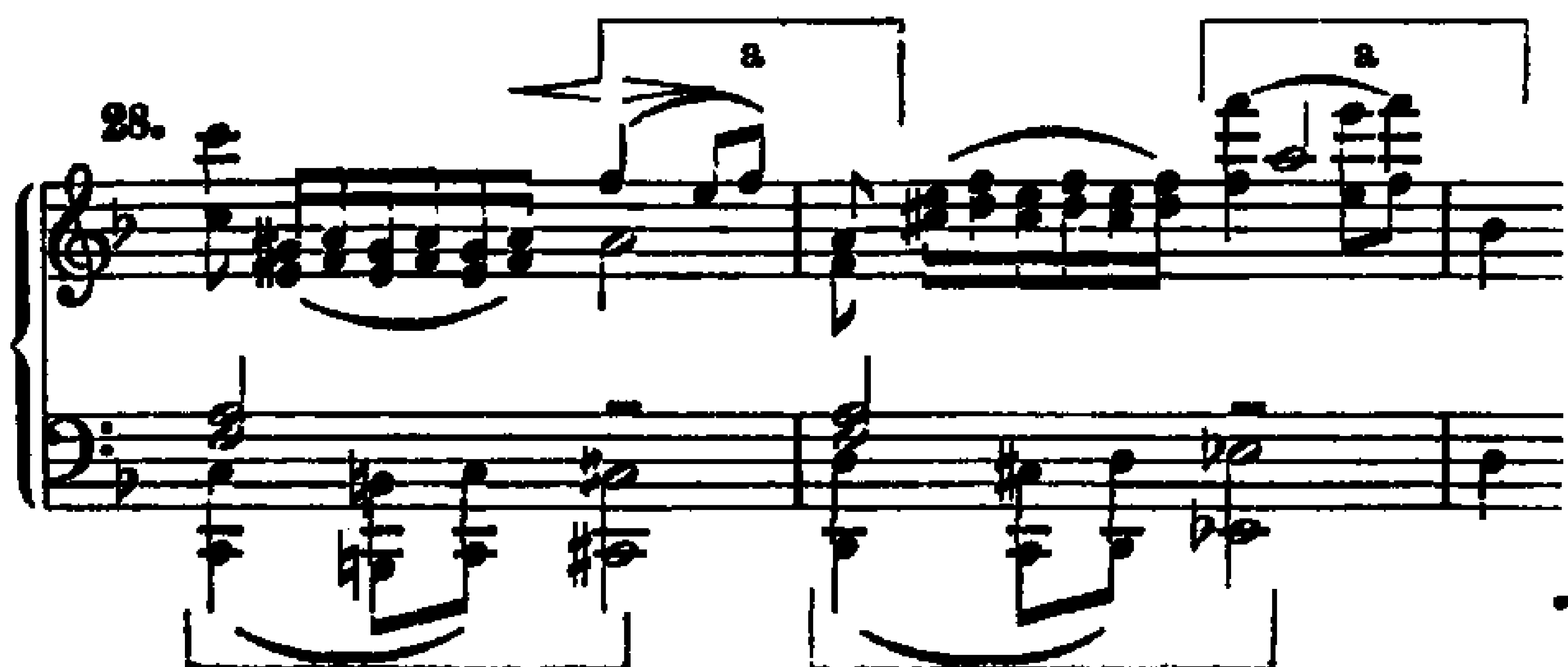


mit einer rhythmischen Vergrößerung der Schlußnote erscheint. Der Posaunenchor und der sich anschließende Choral (22 und 23) sind teils aus 14a, teils aus 20a hervorgegangen. Exposition und Durchführung des Satzes spielen ineinander. Aus den beiden Perioden des Hauptthemas (20) entwickeln sich immer neue

gepanzerte Gedanken. Dem vielleicht auch von 20a bzw. 23b abgeleiteten Hornthema (25) tritt ein grimmiger Streiter gegenüber:



Er gerät mit dem vielfach modifizierten Hauptthema, dem er sich an die Fersen heftet, hart zusammen. Schon glaubt man dessen Macht gebrochen, als es sich wieder aufrafft. Die Posaunen treten mit dem Choral (23) dazwischen, die Aufregung wächst, die Rhythmen beschleunigen und überstürzen sich. Noch einmal wird das schrecklich erhabene Bild der Schlacht entrollt, die Wage der Entscheidung schwankt lange hin und her, alles drängt mit ungeheuerer Spannung auf Einen Punkt hin. Das Orchester möchte sich verzehnfachen, und atemlos jagen die Gruppen der Instrumente fort. Aber das Hornsolo (25) hat das Herannahen des entscheidenden Augenblickes bereits angemeldet — das Finale wird der Dominante von F-dur und somit der Haupttonart der Symphonie zugeführt. Sein erstes Thema eignet sich die Figuration der Hornmelodie an und rollt in Vierteltriolen dahin, von sich selbst im Basse begleitet; Arpeggienläufe der Geigen tragen den sich immer mehr beruhigenden Gesang der Holzbläser empor; das Moll geht in Dur über, Oboen und Flöten vergrößern die Melodie. Der Tumult des Orchesters hat sich zu flüsterndem Wellengemurmel und Säuseln der harmonisch bewegten Luft herabgemindert; selbst der grollende Baß ist Melodie geworden (20a) und ergeht sich in ausdrucksvollem Dialog mit Klarinette und Flöte:



Das letzte B der Klarinette fällt mit dem B der Oboe zusammen, die das Grundmotiv (1) anschlägt:



Das Horn wiederholt, über leisen Posaunenklängen schwebend, den wohlbekannten Ruf (29). Wieder rückt das Motiv 22, der Herold des Chorals, an, und unter seraphischen Harmonien verhallt die Symphonie, das Ende mild versöhnt zum Anfang zurückleitend. Wer es hört, dem erschauert das Herz, als werde es von einem Hauche des Ewigen berührt. Brahms hat „der Weisheit letzten Schluß" ausgesprochen, und er kommt mit dem sterbenden Faust überein: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß."

Ein eigenes Gefühl unsäglicher Wonne muß es dem Dichter der F-dur-Symphonie gewesen sein, als er am 28. September, dem 13. Jahrestage der Kapitulation von Straßburg, vom Rüdesheimer Weingarten bei Beckeraths aus den deutschen Kaiser und sein glänzendes Gefolge, die Helden von 1870, die Fürsten und Repräsentanten des deutschen Volkes zum Niederwalde hinaufziehen sah, um der Einweihung des Nationaldenkmals beizuwohnen. Ihm hatte sich Germania in beglückenden Visionen bereits enthüllt, und er konnte, das Manuskript seines herrlichen Werkes in der Tasche, das Fest zugleich als Nachfeier seines fünfzigsten Geburtstages betrachten.

VIII.

Am 2. Oktober 1883 reiste Brahms von Wiesbaden nach Wien. Er wurde hier mit Ungeduld erwartet; denn die Kunde von seiner neuen Symphonie war ihm vorangeeilt, und die Philharmoniker wollten sich die Ehre der ersten Aufführung nicht entgehen lassen. Ehe es dazu kam, hatte Brahms noch ein für ihn wichtiges Geschäft zu erledigen. Sein Lehrer, Eduard Marxsen in Hamburg, feierte am 19. November 1883 sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Vor einem halben Jahrhundert war das op. 1 des als glücklicher Komponist von Wien nach Altona zurückgekehrten Meisters erschienen, aber zu hohen Opuszahlen hat es der fleißige Variationenkomponist in der Öffentlichkeit nicht gebracht. Sein berühmter Schüler wußte, daß es Marxsen die größte Freude sein würde, wenn er noch etwas von sich gedruckt sähe. Auf ein Werk von hundert Varitionen, das er im Pult liegen hatte, bis Brahms es sich von ihm ausbat, bildete er sich viel ein — „und kann es ja auch", fügt Brahms in dem Briefe an Simrock bei, in welchem er ihm die Hundert Variationen zum Verlag anbietet, weil er sich entschlossen hat, diese Hekatombe für seine Rechnung auf dem Altar der Pietät gegen den verehrten Lehrer zu opfern. Dieser wollte ihm testamentarisch seine sämtlichen Manuskripte vermachen, bis Brahms ihn, wie er schreibt, bewog, dieses Legat der Hamburger Stadtbibliothek zuzuwenden.[1])

Brahms hatte Ursache gehabt, mit den Wienern zu schmollen. Andere taten dies für ihn; aber sie handelten weder in seinem

---

[1]) Vgl. Bd. I S. 34. — Einen großen Teil der Manuskripte Marxsens fand ich im Jahre 1901 zufällig bei einem Antiquitätenhändler in Hamburg, der nach Marxsens Tode (18. November 1887) mit dem Mobiliar des Verstorbenen auch dessen Notenschrank gekauft und diesen, da er keinen Abnehmer für den „Kram" fand, im Magazin untergebracht hatte.

Sinne noch in seinem Interesse, als sie aussprengten, er werde seinen Aufenthalt dauernd nach Deutschland verlegen. Denn, wenn er auch gelegentlich äußerte, es wäre für einen Deutschen in Wien kaum mehr auszuhalten, so fühlte er sich doch mit der Stadt und ihren Einwohnern viel zu innig verwachsen, um ernsthaft an einen Domizilwechsel zu denken. Er bekam damals anonyme Zuschriften aus verschiedenen Orten Deutschlands, die ihm in schmeichelhaften Ausdrücken zuredeten, Wien zu verlassen. Scharfsinnig, wie er war, vermutete er, gewiß nicht unrichtig, die Quelle der aus dem Reiche fließenden Karten und Briefe in — Wien.[1])

Was hier seinen Unmut erregte, war nicht die deutschfeindliche Politik der Regierung allein, mit der, wie bei allen Gelegenheiten, wo im Trüben gefischt wird, Umtriebe der Pfaffen Hand in Hand gingen; auch die musikalischen Zustände der Kaiserstadt behagten ihm nicht. Die Musik wurde mit der Politik vermengt, und Dunkelmänner aus verschiedenen Parteilagern hatten die Hände dabei im Spiele. Seit Wagners „Parsifal" galt der Autor des „Bühnen-Weihfestspieles" vielen als eine Art von bekehrtem „Tannhäuser", der vielleicht zuletzt noch reuig aus dem Venusberge in den Schoß der alleinseligmachenden

---

[1]) In einer in Berlin aufgegebenen Korrespondenzkarte, die Brahms für mich aufhob, weil der ungenannte Schreiber meinen Namen mit dem seinigen zu verflechten die unverschämte Freundlichkeit hatte, wird behauptet, daß uns jede deutsche Mittelstadt mehr bieten könne als „das große, von einer armseligen, energielosen, schlafmützigen Bevölkerung bewohnte Dorf" Wien. „Es ist traurig, daß solch ein Genie wie das Ihrige auf solch einem Platze — der reine Pestwinkel, wo keine eigene geistige Kraft herauskommt — sein Lebensende beschließen muß ... Welch ungemeines literarisches und dichterisches Leben entwickelt sich hier, wie ist die Malerei und Bildhauerei beschäftigt, hier spielt nicht der wenige Adel, sondern der reiche Bürgerstand die Rolle. Die 400 000 Österreicher und Ungarn, alles faule katilinarische Existenzen, die nichts gelernt haben, beweisen uns ja die Zustände Österreichs!" — Brahms behauptete demgegenüber, daß er in Berlin längst totgeschlagen worden wäre, was wahrscheinlich auch der geheime Wunsch des schuftigen Anonymus sei. — An Simrock aber schrieb er am 25. Februar 1883: „Nun aber dürfen Sie doch in einer Stadt und einem Land, wo alles so bergab — nicht geht, sondern fällt, nicht erwarten, daß es mit der Musik besser wird. Es ist wirklich traurig und jammerschade, nicht bloß um die Musik, um das ganze schöne Land und die schönen vortrefflichen Menschen."

Kirche zurückgekehrt wäre. Leider habe er nicht mehr Zeit gehabt, die Blüten und Früchte des frisch ergrünten dürren Steckens abzuwarten und die mystischen Gnadenwirkungen der von seinem Theater der Kirche abgeborgten Wunder wieder an der gehörigen Stelle zu erproben. Jedenfalls übte, nach der Meinung scheinheiliger Demagogen, seine den Geist knebelnde, die Sinne entfesselnde Kunst einen zweckdienlicheren Einfluß auf gläubige Gemüter aus als die Musik des Freidenkers und Häretikers, der die Person des Mittlers aus dem Text seiner deutschen Totenmesse eliminiert hatte. Nach Wagners Tode gewannen gerade seine späteren Offenbarungen ein ganz besonderes, schier kanonisches Ansehen, und sein jüngster in den „Bayreuther Blättern" gegen Brahms gerichteter schmählicher Ausfall[1]) wurde von fanatisierten Anhängern zum letztwilligen Vermächtnisse des Meisters gestempelt, als welches zu vollstrecken eine höchst verdienstliche und ersprießliche Tat sein sollte.

Neben dem negativen (gedruckten) existierte aber noch ein positives (mündlich überliefertes) Testamentskodizill des Dichterkomponisten, und beide ließen sich auf das schönste miteinander vereinigen. Zu Anton Bruckner, der ihm eine seiner Symphonien gewidmet hatte, hat Wagner einmal en passant gesagt: „Ja, ja, lieber Bruckner, Ihre Symphonien müssen aufgeführt werden!" Diese Äußerung war schwerlich so ernst gemeint, wie sie genommen wurde. Denn Wagner, der bekanntlich der Symphonie nach Beethoven ihre Existenzberechtigung rundweg absprach, pflegte sich um die zeitgenössische Produktion nur insoweit zu bekümmern, als er sie der allgemeinen Verachtung und Lächerlichkeit preisgab. Er hat auch keinen Finger gerührt, um dem armen Dorfschullehrerssohn aus Ansfelden in Oberösterreich, der zu seiner Fahne schwor und seine Manieren nachahmte, irgendwie aufzuhelfen. Es genügte in diesem Falle, zum Handkuß gekommen zu sein: auf die fanatisierten Anhänger Wagners wirkte jedes Zufalls-, Schmäh- und Scherzwort ihres Herrn und Meisters wie ein Armeebefehl. In Wien erfüllte man überdies neben dem Pietätsakt noch eine lange verabsäumte patriotische Pflicht, wenn man den

---

[1]) Vgl. S. 346 Anm.

zuerst von dankbaren Schülern aufs Tapet gebrachten Kultus des ehemaligen Stiftlers von St. Florian förderte. Den Wagnervereinen aber, die ja mit Bayreuth ihr ideales Ziel erreicht hatten, winkte ein neues, vielversprechendes Agitationsobjekt. Die Konstellation konnte also keine günstigere sein, um Anton Bruckner zum Gegenkaiser der Symphonie auszurufen und den in Acht und Bann getanen Brahms von seiner angemaßten Höhe herabzustürzen.

Der ärgerliche Vorgang wiederholte sich dann in analoger Weise bei dem unglücklichen Hugo Wolf, dessen zur Blüte drängendes Talent halb in der Knospe stecken blieb. Auch er wurde, und zwar von denselben Leuten, nachdem er sich über seine „Gesinnung" hinlänglich ausgewiesen hatte, gegen Brahms, den Lyriker, auf den Schild erhoben und unter korybantischem Lärm als Triumphator herumgetragen. Dieselben Redensarten, mit denen die „Partei" einst „ihren" Robert Franz als den Lyriker der Zeit aus denselben Beweggründen ausgerufen hatte, wurden wieder laut. Die ursprüngliche Begabung der beiden, mit Winden und Hebeln hinaufgeschnellten Größen leugnen zu wollen, wäre eine Ungerechtigkeit, um nicht zu sagen, eine Dummheit. Unter anderen Voraussetzungen, bei einer gesunden, natürlichen und folgerichtigen Entwicklung ihrer musikalischen Fähigkeiten würden sie der Nachwelt gewiß Wertvolleres hinterlassen haben als neben wenigem Guten die Menge ihrer meist problematischen Kunstprodukte, und die Beschämung wäre ihnen erspart geblieben, daß sie ihre lärmenden Erfolge hauptsächlich dem Künstler zu verdanken hatten, den sie bekämpfen wollten oder sollten.

Die gegen Brahms zum Heerbann aufgebotenen Truppen erhielten Verstärkung von den Ultras verschiedener rückschrittlicher, religiöser, politischer und gesellschaftlicher Kongregationen. Wagners mythologisch beglaubigtes Germanentum hatte auf den Römling und dessen Symphonien abgefärbt, und die akademische Jugend erhitzte oder ergötzte sich, je nach der Kouleur, an den zerknirschten Bußübungen und verzückten Visionen seiner Adagios und den Schulmeisterwitzen seiner Scherzi. Sie konnten den feierlichen Wotan im Bischofsornat den Speer mit dem Krummstab vertauschen und durch Weihrauchgewölk, vielleicht gar durch

den Qualm von Scheiterhaufen, in deren Waberlohe mißliebige Ketzer schmorten, nach Walhall schreiten sehen. Jungsiegfried mußte die Philister anrempeln, Kegel schieben, schuhplatteln und sich am Vergessenheitstrank des Heurigen berauschen, während Freia in der Gestalt einer Pfarrersköchin den seligen Göttern Geselchtes mit Knödeln auftrug, die Walküren Te Deum laudamus, die Rheintöchter Pax vobiscum sangen, und die Choralisten von Zeit zu Zeit Tusch bliesen. Und wenn sie in solchen Vorstellungen schwelgten, wurde ihnen so wohl dabei, daß sie am liebsten alles niedergeschlagen hätten, was ihnen nicht zu Gesicht stand. Studenten, Akademiker und Konservatoristen, die von der Bedeutung eines Künstlers wie Brahms keine Ahnung hatten, schlossen einen agitationslustigen Bund von Radaubrüdern und suchten vom dichtgedrängten Stehparterre der Musikvereinssäle aus das Publikum aufzureizen und zu terrorisieren. Sie empfingen ihre ordre de bataille und wurden von den im Saale verteilten Rädelsführern als Konterclaque geschickt dirigiert. Die schlechteren Elemente der Öffentlichkeit, die Vergnügen an der „Hetz“ fanden, ließen die tumultuarischen Demonstranten mit behaglichem Schmunzeln gewähren, wenn sie nicht gar mit der „munteren Jugend“ gemeinschaftliche Sache machten, und es kam bei Premieren von Bruckner und Brahms mehr als einmal zu widerwärtigen Skandalszenen und turbulenten Renkontres zwischen sonst friedliebenden und ruhig denkenden Zuhörern.

Bruckner selbst schien von der zweideutigen Rolle des Justamentsymphonikers, in die er hineingedrängt worden war, nichts zu merken, sondern nahm den lächerlichen Kultus, der mit seiner Person getrieben wurde, als Geschenk von oben unter Gebärden und Zeichen hilfloser Überraschung und in Ehrfurcht ersterbender Devotion entgegen. Seine ostensibel zur Schau getragene fromme Musikanteneinfalt war mit einer starken Dosis von Bauernschlauheit gemischt. Er stereotypierte die ihm angeborene Unbeholfenheit, als er sah, daß er Effekt mit ihr machte, stand immer parat, um in Pumphosen und weiter Bluse, aus der ein treuherzig blaues, baumwollenes Sacktuch herauszipfelte (dem Negligé seiner Unsterblichkeit) vor der eleganten Zuhörerschaft zu erscheinen, erschöpfte sich in närrischen Komplimenten, warf

Kußhändchen ins Orchester und Parterre und würde coram publico dem lieben Gott und der heiligen Jungfrau auf Knien für seinen Triumph über den bösen Brahms gedankt haben, wenn es nicht gar zu unschicklich gewesen wäre.[1])

Um diese Erfolge hat Brahms seinen Gegner wahrhaftig nicht beneidet; vielmehr gönnte er sie ihm als Trost für das ihm unersetzlich scheinende Opfer einer hoffnungsvollen, im Dienste der Kirche verlorenen Jugend. Daß sein schroff ablehnendes Verhalten gegen die Brucknersche Musik nicht auf eigensüchtige Beweggründe zurückzuführen ist, werden die Leser dieses Werkes auch ohne ausdrückliche Versicherung glauben. Wir brauchen uns ja nur daran zu erinnern, wie bereitwillig Brahms jungen hoffnungsvollen oder armen Musikern immer zu Hilfe eilte, brauchen uns nur zu vergegenwärtigen, in wie beispiellos hochherziger Weise er Anton Dvořák, der ihm ein weit gefährlicherer Nebenbuhler scheinen mußte als Bruckner, zu fördern suchte, um

---

[1]) Wes Geistes Kind der von der Wiener Universität zum Ehrendoktor der Philosophie ernannte vaterländische Komponist war, lehren die zahllosen, oft ganz unglaublichen, aber von zuverlässigen Gewährsmännern als wahr verbürgten Anekdoten, die über ihn in Umlauf sind. Auf sein persönliches Verhalten zu Brahms fällt ein eigentümliches Licht von folgendem, an sich belanglosem, Selbsterlebnis. In Gauses Biergarten kam einmal Bruckner unter vielen Bücklingen und Entschuldigungen an unsern Tisch, wo Brahms mit mir und meiner Frau zu Nacht speiste. „Das ist recht, lieber Bruckner", rief ihm Brahms fröhlich entgegen, „daß Sie sich auch einmal hier sehen lassen. Nehmen Sie nur Platz und trinken Sie ein Krügel mit!" — „Na, eine solchene Ehre, dös geht doch net, na, na", wehrte Bruckner im Ton der tiefsten Unterwürfigkeit ab, setzte sich aber nach dringendem Zureden auf die äußerste Eckkante des ihm angebotenen Stuhles und blickte teils hochbeglückt, teils ängstlich um sich. Kaum hatte er flüchtig am Bierglase genippt, das ihm der Kellner gebracht hatte, sprang er wieder auf und stotterte verlegen: „Na, es geht doch net, na, na." „Ja, warum denn nicht?" fragte Brahms und wollte ihn sanft niederdrücken. Da zwinkerte Bruckner geheimnisvoll und deutete mit dem Daumen nach einem langhaarigen, in Jägerscher Normaltracht steckenden Jüngling hinüber: „Wissen's, i hab dort drüben meinen Biographen sitzen!" — Seine gewiß nicht erheuchelte Scheu vor Brahms hinderte ihn weder, nach der Aufführung der F-dur-Symphonie vor seinen Schülern auszuspeien und zu rufen: „So, da habt's euern Brahms!" noch über ihn und dessen Freunde Schauermären zu verbreiten, die von Einfaltspinseln geglaubt wurden.

von der Lauterkeit seiner Gesinnung überzeugt zu sein. Was ihn in innerster Seele beunruhigte und schmerzte, war der Gedanke an die Zukunft, zunächst der Wiener Schule — Bruckner war Lehrer der Theorie und des Kontrapunkts am Wiener Konservatorium — die Sorge um die neue Generation von Talenten, die, wie er überzeugt war, von einem solchen aus der Art geschlagenen Pädagogen in allerlei Torheiten bestärkt, verkehrt oder unzureichend unterrichtet und durch das Beispiel, das er ihnen als Praktiker gab, noch mehr verwirrt, noch weiter in die Irre geleitet werden mußten. So schreibt Brahms am 4. Dezember 1884 gelegentlich der Preisbewerbung um das Staatsstipendium an Hanslick: „Dann habe ich, wie gewöhnlich, einen tiefgehenden Ärger gehabt über die Sachen, die aus unserem Konservatorium hervorkommen. Es ist doch schändlich und unverantwortlich, daß da alle Jahr die paar talentierten Leute so gründlich und unheilbar ruiniert werden!" — Mag sein, daß Brahms den nachteiligen Einfluß Bruckners überschätzte, seine musikalische Potenz aber zu gering bewertete. Für ihn war Bruckner gar kein Musiker, ihm lag er „jenseits der Musik", und er verdachte es denen schwer, die sich Freunde nannten und doch durch Aufführungen Brucknerscher Symphonien den Geschmack und das Urteil der Menge trübten, ja vergifteten. Nicht die Person, die Sache nahm er ernst, selbstverständlich unter der Voraussetzung, daß er und seine Kunst deren Gerechtigkeit vertraten. Davon durfte er ohne allzu stark betontes Selbstgefühl überzeugt sein — mit einem bescheidenen Aufblick zu den klassischen Häuptern, welche sich als die sicheren Leitsterne seiner Jugend bewährt hatten!

Als Bruckners „Siebente Symphonie" am 30. Dezember 1884 von Artur Nikisch im Leipziger Gewandhause aufgeführt wurde, berichtete Elisabet v. Herzogenberg, wie aufgeregt sie und ihr Mann gewesen seien über den Bruckner, der ihnen mit Gewalt aufgenötigt werden sollte, und wie sie sich gegen den Impfzwang gesträubt hätten. „Wir mußten uns", fährt die Brahms-Korrespondentin fort, „bittre Stichelreden gefallen lassen und Insinuationen darüber, daß wir nicht fähig seien, die Kraft herauszuwittern, wo sie in unvollkommenem Gewande in die Erscheinung trete, und ein Talent zu erkennen, das, wenn auch nicht zur vollsten

Entwicklung gelangt, doch vorhanden und berechtigt sei, sympathische Anerkennung zu fordern. Nicht die fertigen Resultate in der Kunst seien das Interessanteste, sondern die hinter dem Kunstwerk verborgene treibende Kraft, einerlei, ob es ihr ganz oder unvollkommen geglückt, sich zum Ausdruck zu bringen. Das hört sich theoretisch sehr schön an, aber praktisch handelt es sich immer wieder um die Wertschätzung eben dieser treibenden Kraft, und wenn die keine sehr hohe ist, so kann man doch nicht anders als sich ablehnend verhalten und das Odium des Philisters, der die Schönheit nur erkennt, wenn sie gerade seine Farben trägt, gelassen auf sich nehmen." Sie bittet Brahms ernstlich, ihr mit einem Worte seine Meinung zu bekennen, und er antwortet ihr: „Ich begreife: Sie haben die Symphonie von Bruckner einmal an sich vorübertosen lassen, und wenn Ihnen nun davon geredet wird, so trauen Sie Ihrem Gedächtnis und Ihrer Auffassung nicht. Sie dürfen dies jedoch; in Ihrem wunderbar hübschen Brief steht alles klar und deutlich, was sich sagen läßt — oder was man selbst gesagt und so schön gesagt haben möchte . . ."[1])

---

[1]) Der im Briefwechsel Brahms-Herzogenberg von mir unterdrückte Schluß des Briefes gehört hierher; denn hier handelt es sich um eine möglichst erschöpfende Darstellung des Brahmsschen Wesens, wobei es vollkommen gleichgültig ist, ob das Urteil des Meisters zu Recht besteht oder dem Superarbitrium der Geschichte erliegen sollte. Brahms fährt in dem Schreiben vom 12. Januar 1885 fort: „Sie sind doch nicht bös, daß auch Hanslick dieser Meinung ist und mit aller Andacht und allem Vergnügen Ihren Brief gelesen hat? Übrigens sind eine Symphonie und ein Quintett von Bruckner gedruckt. Suchen Sie sich einen Einblick zu verschaffen, Ihr Gemüt und Urteil zu stählen — — mich brauchen Sie gewiß nicht.

Alles hat seine Grenzen. Bruckner liegt jenseits, über seine Sachen kann man nicht hin und her, kann man gar nicht reden. Über den Menschen auch nicht. Er ist ein armer verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben. Ich weiß nicht, ob Sie eine Ahnung davon haben, was es heißt, seine Jugend bei den Pfaffen verlebt zu haben? Ich könnte davon und von Bruckner erzählen.

— —

Hier besorgt er mit einem Philister . . . zusammen den Kompositionsunterricht! Sonst benutzen ihn die Wagnerianer und anderes Gesindel als Popanz, d. h. sie treiben Schindluder mit ihm, wenn seine Symphonien vierhändig gespielt werden usw.

Noch eine schriftliche Äußerung von Brahms über Bruckner ist uns erhalten.

Nachdem Brahms seine e-moll-Symphonie vollendet hatte,

Ach, von so häßlichen Dingen soll man mit Ihnen gar nicht reden! Höchst verdrießlich und tiefst ergeben und herzlich grüßend

Ihr J. Br."

Derselben Meinung gab Brahms mündlich öfters Ausdruck. Richard Specht hat in einem Feuilleton der Wiener „Zeit" „Ein Gespräch mit Brahms" überliefert, das im Todesjahre des Meisters stattfand und das in dem, was Bruckner angeht, so ziemlich mit den Äußerungen übereinstimmt, die auch ich in den Achtzigerjahren manchmal aus seinem Munde vernahm. In einem, von Dr. Heinrich Groeber 1895 aufgezeichneten Diskurs über Bruckner sagte Brahms: „Alles ist bei ihm gemacht, Affektation, nichts Natur. Seine Frömmigkeit — das ist seine Sache, das geht mich nichts an. Aber diese Meßvelleitäten sind mir ekelhaft, ganz zuwider. Er hat keine Ahnung von einer musikalischen Folgerichtigkeit, keine Idee von einem geordneten musikalischen Aufbau". — Specht läßt ihn sagen: „Bei Bruckner ist das etwas ganz anderes" (im Gegensatze zu Gustav Mahler und Hugo Wolf, die er nicht beurteilen wolle, weil ihm das dazu gehörige Gefühl oder Verständnis fehle!); „da handelt es sich, wenigstens zunächst, gar nicht um die Werke, sondern um einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird. Fassen Sie es auf, wie Sie wollen: Bruckner verdankt seinen Ruhm ausschließlich mir, und ohne mich hätte kein Hahn nach ihm gekräht, aber dies geschah sehr gegen meinen Willen. Nietzsche hat einmal behauptet, daß ich nur durch einen Zufall berühmt geworden sei: ich sei von der Anti-Wagnerpartei als Gegenpapst nötig gebraucht worden. Das ist natürlich Unsinn; ich bin keiner, der dazu taugt, an die Spitze irgendeiner Partei gestellt zu werden, denn ich muß meinen Weg allein und in Frieden gehen und hab' ihn auch nie mit einem anderen gekreuzt. Aber mit Bruckner stimmt das. Nach Wagners Tode nämlich brauchte jetzt natürlicherweise *seine* Partei einen Papst, und sie hatten eben keinen Besseren als Bruckner. Glauben Sie denn, daß ein Mensch unter dieser unreifen Masse auch nur das Geringste von diesen symphonischen Riesenschlangen begreift, und glauben Sie nicht auch, daß ich der Musiker bin, der heute Wagners Werke am besten versteht und jedenfalls besser als irgendeiner seiner sogenannten Anhänger, die mich am liebsten vergiften möchten? Ich habe es einmal zu Wagner selbst gesagt, daß ich heute der beste Wagnerianer bin. Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der „Meistersinger" nicht auch entzückt werden konnte? Oder für so unehrlich, meine Ansicht zu verschweigen, daß ich ein paar Takte dieses Werkes für wertvoller halte als alle Opern, die nachher komponiert wurden? Und ich ein Gegenpapst? Es ist ja zu dumm! Und Bruckners Werke unsterblich oder vielleicht gar Symphonien? Es ist ja zum Lachen!" — Vgl. S. 83 f. Anm.

bat ihn Wüllner als Dirigent der Kölner Gürzenich-Konzerte, das Werk bei ihm aufzuführen. Darauf erwiderte Brahms mürrisch, all diese ersten Aufführungen und die ganze moderne Jagd auf Novitäten interessierten ihn gar wenig. Wisse er doch kaum einen Freund, dem er sich mitteilen möge, und dessen Ansicht er zu hören verlange. Es gelte ja vor allem die Novität, und ob sie beiläufig so hoch stehe wie heute etwa Bruckner. — Ohne Zweifel hatte er sich darüber geärgert, daß Wüllner, den er als Menschen wie als Musiker von Bildung und Geschmack verehrte, eine Brucknersche Symphonie auf sein Programm setzen konnte. Wüllner wußte ihm mit vortrefflichen Gegengründen zu dienen, und Brahms mochte sein Unrecht zwar einsehen, wollte es aber nicht einbekennen. Er bat Wüllner, nicht mehr aus seinen Briefen herauszulesen, als darin stehe, kam aber mit keinem Wort auf Bruckner zurück. Bei seiner Unlust zum Schreiben, sagt er, müsse er sich hüten, von etwas Besonderem anzufangen, es fehle ihm die Geduld, auszureden. Seinen Sachen gegenüber sei er ängstlich und mißtrauisch, und er sei es vielleicht ungerechterweise z. B. Wüllner oder Joachim gegenüber, wenn er fürchte, sie dächten als Konzertunternehmer vor allem an die Novität. Die Erklärung Wüllners, er würde es keinem andern als Brahms verzeihen, diesen und Bruckner in einem Atem zu nennen, was ihn aber nicht verhindere, Bruckners E-dur-Symphonie aufzuführen, die immer noch interessanter sei als eine neue Symphonie von Gernsheim, Cowen oder Scharwenka, hatte ihn entwaffnet und besänftigt.

Weniger empfindlich berührten Brahms die direkten, maßlos heftigen Angriffe Hugo Wolfs, denen er in den Jahren 1885—88 ausgesetzt war, und von denen gleich hier gesprochen werden soll. Im Jahre 1881 oder 1882 kam unangemeldet ein junger Mann zu Brahms und ging ihn um sein Urteil über ein Heft Lieder an, das er mitgebracht hatte. Die Art, wie der Unbekannte sich in der Karlsgasse einführte, erweckte bei Brahms kein günstiges Vorurteil für ihn. Brahms saß gerade vor dem Flügel, als er ein verdächtiges Geräusch an seiner Glastür hörte. Zugleich sah er den Schatten eines Menschen auf der Gardine, der sich, wie es schien, am Türschlosse zu schaffen machte. Brahms erhob sich endlich und öffnete. Er hatte Mühe, seinen seltsamen Besucher

ins Zimmer hereinzubekommen, weil dieser von der Klinke nicht fortzubringen war, die er immer wieder küßte.

„An den Kompositionen, die er mir brachte," so erzählte Brahms, „war nicht viel. Ich ging alles genau mit ihm durch und machte ihn auf manches aufmerksam. Einiges Talent war ja vorhanden, aber er nahm die Sache gar zu leicht. Ich sagte ihm dann ganz ernsthaft, woran es ihm fehlte, empfahl ihm kontrapunktische Studien und wies ihn an Nottebohm. Da hatte er genug und kam nicht wieder. Nun speit er Gift und Galle." [1]) Dieser bedenkliche Brahms-Freund, der sich dann in den wütendsten Brahms-Gegner umwandelte, war Hugo Wolf, „der Begründer und bedeutendste bisherige Vertreter des neudeutschen Liedes" (nach E. O. Nodnagel), der „Neuentdecker Eduard Mörikes", der „Pfadfinder im deutschen Dichterwald", der „Vollender Schuberts" und wie die Ruhmestitel sonst lauten mögen, die ihm von den Bewunderern seiner an Herzenstönen armen, mit Witz appretierten Verstandeslyrik beigelegt wurden. Ehe Wolf als Komponist in die Öffentlichkeit trat, erregte er als Musikreferent des „Wiener Salonblattes", eines illustrierten österreichisch-ungarischen Adelsorgans, mit bissigen Opern- und Konzertkritiken Aufsehen, und fand nicht nur bei den oben erwähnten Testamentsvollstreckern Wagners, sondern auch bei der Aristokratie, die sich mit der Brahmsschen Musik wenig befreunden konnte, aufmunternden Beifall.[2]) Brahms war einer der dankbarsten Leser dieser, nach Wolfs Tode (1903) noch einmal im „Salonblatt" publizierten Aufsätze, welche die für Wolf betriebene Propaganda kräftig unter-

---

[1]) Richard Mandl saß im Café Impérial, als Hugo Wolf mit rotem Kopfe von seinem Besuche zurückkam. Außer sich berichtete er dem ihn Erwartenden, Brahms habe ihm wörtlich gesagt: „Sie müssen erst was lernen, und dann wird es sich zeigen, ob Sie Begabung haben."

[2]) Mit vollem Behagen erzählte Brahms folgende „wahre" Geschichte: „Als ich neulich die Treppe zum Musikvereinssaal hinaufsteige, um ins Philharmonische Konzert zu kommen, geht eine sehr vornehme Dame mit ihrem Bedienten vor mir her. Oben reicht ihr der Saaldiener den Zettel. ‚Bitte', fragt sie, ‚wann beginnt die Symphonie von Brahms?' — ‚Um zwei Uhr, Durchlaucht', antwortet der Gefragte. — ‚Also, Jean, Punkt zwei Uhr meinen Wagen!' befiehlt die Dame dem Bedienten und rauscht majestätisch davon." —

stützten. Er kaufte sich das Blatt regelmäßig und las die ihn betreffenden Stellen überall zur großen Heiterkeit oder Entrüstung seiner Zuhörer vor.[1])

Bei der Premiere der F-dur-Symphonie, die am 2. Dezember 1883 in den Wiener Philharmonischen Konzerten stattfand, wagte die im Stehparterre des Musikvereinssaales postierte Truppe der Wagner-Brucknerschen ecclesia militans den ersten öffentlichen Vorstoß gegen Brahms. Ihr Zischen wartete nach jedem Satz immer das Verhallen des Beifalls ab, um dann demonstrativ loszubrechen. Aber das Publikum fühlte sich von dem herrlichen Werke so innig angesprochen, daß nicht nur die Opposition im Applaus erstickt wurde, sondern die Huldigungen für den Komponisten einen in Wien kaum zuvor dagewesenen Grad von Enthusiasmus erreichten, so daß Brahms einen seiner größten Triumphe erlebte. Er hatte sich vor der Aufführung gefürchtet, weil er das Orchester trotz der vier Proben, die Hans Richter abhielt, nicht genügend vorbereitet fand, und an Bülow nach Meiningen geschrieben, er werde es ihm glauben, wenn er sage, daß er bei

[1]) Hier eine kleine Blumenlese aus Hugo Wolfs Brahms-Kritiken. Er nennt Brahms' Symphonien „auf der Folterbank gezeugte Produkte" (28. März 1884), „Leimsiedereien" und „ekelhaft schale, im Grund der Seele verlogene und verdrehte Machwerke" (27. April 1884), fragt ironisch, ob Diabelli und Brahms mit ihren Kinderstücken, Symphonien und Konzerten nicht vollkommen ausreichten, das musikalische Bedürfnis des Wiener Konzertpublikums zu befriedigen? (5. April 1885), verdächtigt das häufige Vorkommen der Brahmsschen Werke in den Wiener Konzertsälen als „gleißende Früchte der unermüdlichen Reklame" (22. März 1885), schiebt den Erfolg des Meisters der Claque in die Handschuhe und setzt ihn der Clique auf Rechnung, versteigt sich im Pasquillantenstil Richard Wagners zu der talmudistisch-spitzfindigen Reflexion: „Herr Brahms ist klug und instrumentiert daher wohl mit Absicht schlecht, um nebenbei auch noch jeden Schein zu vermeiden, als wolle er die Armut seiner Ideen durch eine farbige Instrumentation vertuschen", behauptet, daß, wer das Klavierkonzert in B mit Appetit verschlucken kann, ruhig einer Hungersnot entgegensehen dürfe, da er sich mit einem Nahrungsäquivalent von Fenstergläsern, Korkstöpseln, Ofenschrauben und dergleichen mehr vortrefflich zu behelfen wissen werde (7. Dezember 1884), versichert, in einem einzigen Cinellenschlage Liszts drücke sich mehr Geist und Empfindung aus als in allen Brahmsschen Symphonien und Serenaden zusammengenommen (27. April 1884), und erklärt das Klavierkonzert in d für ungesundes Zeug, bei dem man sich 'nen Schnupfen holen könne (30. November 1884).

den Proben in Wien das Forum Romanum (die Theaterdekoration, die in Meiningen bei den Proben als Konzertsaal diente) entbehrt habe, und daß es ihm nicht behaglich werden wollte, bis schließlich das Publikum ein gar so vergnügtes „Ja" sagte. Nach der Generalprobe noch erwiderte er gereizt dem Bratschisten Rudolf Zöllner, als dieser sich beim Hinausgehen erkundigte, ob der Meister zufrieden mit ihnen gewesen sei: „Die Philharmoniker spielen meine Sachen ungern, die Aufführungen sind schlecht." Zöllner vertröstete ihn auf das Konzert. Er kannte seine Leute und den Dirigenten besser, der sich niemals glänzender bewährte, als wenn er bei schwankender Entscheidung alle Kräfte anspannen mußte. Ein opulentes Festmahl, dem u. a. Billroth, Simrock, Goldmark, Dvořák, Brüll, Hellmesberger, Richter, Hanslick (auch Frau Fritsch-Estrangin aus Marseille) beiwohnten, vereinigte die Freunde bei Arthur Faber, und der Hausherr konnte in der allgemeinen frohen Laune bald das ernste Renkontre vergessen, das er mit einem der im Konzertsaal hinter ihm sitzenden Anstifter des mißglückten Skandals gehabt hatte. Das unvermeidlich scheinende Duell wurde dann von den Zeugen glücklicherweise verhindert. Wie tragikomisch wäre es gewesen, wenn das Werk des Friedens, die Feier des Einklanges von Natur und Schicksal, der Versöhnung von Welt und Leben ein blutiges Opfer von seinen Zuhörern gefordert hätte! — In demselben Philharmonischen Konzert spielte Franz Ondriček ein neues Violinkonzert von Dvořák. Brahms begleitete den Komponisten dann nach Budapest, wo Dvořák am 5. Dezember ein neues Orchesterwerk von sich aufführte.

Wer immer sich eingehender mit der F-dur-Symphonie beschäftigte, hat der Versuchung, ihr einen besonderen poetischen Inhalt, ein Programm, unterzulegen, nicht ausweichen können. Wir wiederholen, um Mißverständnissen vorzubeugen, auf früher Gesagtes zurückweisend, daß wir nur Gegner poetisierender Musik sind, die uns ein Programm aufzwingen will, im Gegensatz zur poetischen, die uns eines ablockt. Es kommt nicht sowohl darauf an, was der Komponist sich bei einem rein (absolut) musikalischen Werke „gedacht" hat (meist wohl sehr wenig!), als vielmehr auf die Empfindungen und Vorstellungen, die sein Werk in den Zuhörern erregt. Vieldeutigkeit bei logisch-thematischer Einheitlich-

keit gilt uns für das Zeichen des größeren Phantasiereichtums, der sich in keiner abstrakten Begriffsoperation erschöpft. Den geheimnisvollen Intentionen des Komponisten aber wird am ersten gerecht werden und am nächsten kommen, wer sich in den Kreis seiner Ideen einlebt und die äußeren und inneren Verhältnisse kennt oder durchschaut, unter denen sein Werk entstanden ist. Ja, der rechte Interpret kann sogar den Komponisten über die unbewußten Empfindungen aufklären, die ihn zur Zeit der Konzeption und Ausarbeitung seines Planes bewegten. Brahms ließ sich Dichtungen in Vers und Prosa, die seine Kompositionen hervorriefen, sehr gern gefallen, wie mit vielen Beispielen erhärtet werden kann, und war besonders vergnügt, wenn man seine mehr oder weniger deutlichen Absichten erraten hatte. Was ist Klingers „Brahms-Phantasie“ anders als der außerordentlich geglückte Versuch, mit den Mitteln des Malers denselben Gefühlsinhalt darzustellen, den der Musiker seinen Kompositionen gegeben hat!?

Joachim wurde beim Finale der Symphonie ein bestimmtes poetisches Bild nicht los: Hero und Leander! „Ungewollt“, sagt er, „kommt mir, beim Gedanken an das zweite Thema in C-dur, der kühne Schwimmer, gehoben die Brust von den Wellen und der mächtigen Leidenschaft, vors Auge, rüstig, heldenhaft ausholend, zum Ziel, zum Ziel, trotz der Elemente, und immer wieder anstürmend! Armer Sterblicher — aber wie schön und versöhnend die Apotheose, der Erlösung im Untergange!“ Klara Schumann nannte die F-dur-Symphonie eine Wald-Idylle, sah im ersten Satze den Glanz des erwachten Tages, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume glitzern, alles lebendig wird, alles Heiterkeit atmet. „Im zweiten belauschte ich die Betenden um die kleine Waldkapelle, das Rinnen der Bächlein, Spielen der Käfer und Mücken — das ist ein Schwärmen und Flüstern um einen herum, daß man sich ganz wie eingesponnen fühlt in all die Wonnen der Natur“ usw. Frau v. Herzogenberg stimmt in denselben Ton ein und bleibt im Bilde der verehrten Freundin, wenn sie ihr antwortet, sie wisse nun alle lieben Wege und Stege in der herrlichen Symphonie, die von Klara hineingesetzten roten Ausrufungszeichen seien auch schon ihre unsichtbaren Weiser gewesen, so daß sie schon immer von weitem paßte und dachte, ob sie ihr da auch entgegenkommt, die liebe Frau

— beim herrlichen Es-dur im ersten Satz z. B. — und wie sie um die Ecke biege, und der Sonnenglanz all der einzigen Stellen durchs herrliche Dickicht und lauschiges Dunkel ihr entgegenleuchte, erkenne sie sie auch schon und laufe ihr entgegen und falle ihr recht keck und freudig um den Hals ... Hanslick träumt beim Finale von einem Elementarereignis: „Die unheimliche Schwüle des Anfangs entladet sich in einem prachtvollen Gewitter, das uns erhebt und erfrischt ... die hochgehenden Meereswogen besänftigen sich zu einem geheimnisvollen Flüstern ... seltsam, rätselhaft klingt das Ganze aus, in wunderbarer Schönheit.“ Billroth begnügt sich, diejenigen bedauernd, welche sich nicht glücklich in dem Genuß eines solchen Kunstwerkes fühlen, mit der fein- und tiefsinnigen ästhetischen Bemerkung: „Die Unmusikalischen entbehren doch enorm viel, ich kann mir gar nicht vorstellen, was den Genuß des inneren Klingens und Singens ersetzen könnte. Man kann sich ein Bild, eine Statue, eine Landschaft wohl vor dem inneren Auge erscheinen lassen, doch der ruhende Zustand dieser Bilder kann für mich nie den Reiz haben, wie Bewegungen von Tonformen mit ihren Verschlingungen in-, über- und hintereinander, der rascheren und langsameren Bewegung in rhythmischer Gliederung. Hierin liegt eine Verwandtschaft mit dem Denken und Dichten und den Empfindungsbewegungen aller Art, welche uns bei der bildenden Kunst viel weniger zum Bewußtsein kommt ...“

Ergreifend ist zu lesen, wie Ernst Rudorff auf die Bekanntschaft mit der Symphonie reagiert, mit den an Brahms gerichteten einfachen Worten: „Die ‚Sinfonie‘ gehört für meine Empfindung zu den wenigen, höchsten Werken, die den Menschen ohne Gnade hinnehmen, ihn mit dem ersten Takt zu sich heran zwingen, um ihn mit dem letzten Takt nicht los zu lassen, sondern weiter zu verfolgen und fühlen zu machen, daß sie von ihm Besitz genommen haben auf alle Zeit. Man vergißt auch die Bewunderung, die ja sonst eine schöne Sache ist, und läßt sich einfach tragen auf herrlichen Wogen.“[1]) Ob nun „Des Meeres und der Liebe Wellen“ oder ein neues „Letztes freies Waldlied der Romantik“, ob Germania- oder Faust-Symphonie, das Werk gefiel immer

[1]) Vgl. Briefwechsel V 2, S. 179, Litzmann a. a. O. III 479 f., Briefwechsel III 179.

und überall, wo es von seinem glücklichen Erzeuger aufgeführt wurde. Berlin kam diesmal bald hinter Wien, und zwar gleich doppelt und dreifach. Brahms hatte Wüllner, der 1883—84 die Konzerte des dortigen Philharmonischen Orchesters leitete, schon im Sommer versprochen, die Novität bei ihm herauszubringen,[1]) damit aber Joachim sich nicht übergangen wähnte, auch diesem das Recht der Aufführung eingeräumt. Nun wollte jeder von beiden das Prae haben, und Joachim erklärte sich sogar bereit, unter Brahms dessen Violinkonzert zu spielen, wenn dieser seine Symphonie am 4. Januar dirigieren wolle. Brahms brachte, wie er dem immer noch gekränkten und empfindlichen Freunde antwortete, Wüllner das Opfer, die Einladung Joachims nicht anzunehmen, überließ ihm die Leitung des Werkes für das Akademiekonzert vom 4. Januar und kam erst zu Wüllners erstem Abonnementkonzert nach Berlin, das vierzehn Tage später stattfand, um sein d-moll-Konzert zu spielen und die Symphonie zu dirigieren. Von der Anwesenheit des berühmten Gastes zogen auch Professor von Brenner und das „Philharmonische Orchester" Vorteil. Tags darauf, am 29. Januar, schwang Brahms den Taktstock in einem ihrer populären Symphoniekonzerte, in welchem das Rauchen ausnahmsweise nicht gestattet war, und führte den Berliner Bierphilistern außer der F-dur-Symphonie noch seine beiden Ouvertüren vor. Im Nachrichtenteile der das Programm enthaltenden Vergnügungszeitung hieß es: „Das heutige Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters dürfte sich zu einem geradezu sensationellen dadurch gestalten, daß der größte Komponist der Jetztzeit, Johannes Brahms, aus Anerkennung und Wertschätzung für das Orchester drei seiner bedeutendsten Werke persönlich leiten wird. Wir verfehlen nicht, auf diesen seltenen Kunstgenuß besonders aufmerksam zu machen, und ist es nicht hoch genug anzuerkennen, daß ein Künstler wie Brahms seine Werke persönlich den großen Schichten der Bevölkerung vorführt und gleichzeitig ein künstlerisches Unternehmen in würdigster Weise unterstützt."

Inzwischen hatte Brahms noch einer Ehren- und Anstandspflicht genügt und den Wiesbadener Freunden im dortigen Kurhauskonzert am 18. Januar die süße Frucht des rheinischen Sommers

---

[1]) S. 384.

aufgetischt. Sie sollten doch wissen, wie der letzte Jahrgang geraten und bekommen war! Aus einem am 27. November an Rudolf von Beckerath gerichteten Briefe geht hervor, daß er damit lange hinterm Berge hielt, denn er schreibt, er habe die Symphonie seinen Freunden in Wien mit Brüll öfter auf zwei Klavieren vorgespielt, und jedesmal wäre es ihm leid gewesen, „daß Bescheidenheit oder was sonst“ ihn so zurückhaltend sein ließ, er hätte sie ja in Wiesbaden bei Beckeraths auch spielen können. Als er die von Berlin abgegangenen Orchesterstimmen anmeldet, bittet er scherzend, sie angemessen aufzubewahren, „also im Keller, nächst dem besten Jahrgang. Alle Tage ein mit dem besten Rheinwein angefeuchtetes Tuch darum geschlagen — und was sich sonst für so trockene Ware tun läßt!“ Er spielte, von dem auf sechzig Mann verstärkten Kurorchester, von Louis Lüstner kräftig unterstützt, sein B-dur-Konzert — für Wiesbaden gleichfalls Novität — und griff dann sofort zum Taktstock, um die Symphonie zu dirigieren. Am 21. Januar musizierte er in der dritten Hauptversammlung des „Vereins der Künstler und Kunstfreunde“, der ihm zu Ehren einen Brahms-Abend gab, mit den Herren Weber, Knotte und Hertel (g-moll-Quartett und C-dur-Trio), begleitete Hermine Spies zu einer Reihe seiner Lieder und führte mit dem Personal des Hoftheaters die Gesänge für drei- und vierstimmigen Frauenchor, Harfe und Hörner auf. Auf Anregung der Prinzessin Marie von Ardeck-Hanau fand den Tag darauf eine Matinee im Kurhause zum Besten der Wiesbadener Kapelle statt, bei welcher Brahms Symphonie und Konzert wiederholte. Hans v. Bülow war unter den Zuhörern. Aber ein dunkler Schatten fiel über den Glanz der Wiesbadener Tage. In demselben Saale, in welchem die Musik des Freundes erklang, war kurz vorher während eines Konzertes Louis Ehlert vom Schlage getroffen worden, und der unvermutete Todesfall des allgemein verehrten Mannes verdarb dem Konzertierenden und anderen die Freude. Zur Generalprobe und Aufführung der Symphonie kam Klara Schumann von Frankfurt herüber.

Am 30. Januar reiste Brahms von Berlin nach Meiningen. Bülow, der sich von seinem schweren Nervenchok wieder erholt hatte und nicht mehr „den eingebildeten Gesunden“ zu spielen brauchte, — er war im Januar wieder mit der Kapelle auf Reisen

gegangen und hatte u. a. in Kassel mit der zur Wiederholung begehrten „Akademischen Ouvertüre“ „orkanartigen Jubel“ erregt — war bei der F-dur-Symphonie dem Verlangen des Meininger Auditoriums zuvorgekommen. Auf dem Konzertprogramm vom 3. Februar 1884 prangte das Werk zweimal. Zu lesen stand: „Johannes Brahms: zum ersten Male: Dritte Sinfonie, F-dur (1883), unter persönlicher Leitung des Meisters.“ Darunter: „Ludwig van Beethoven: Große Quartettfuge, B-dur, op. 133 (1825), ausgeführt vom gesamten Streichorchester“, und dann wieder: „Johannes Brahms: zum zweiten Male: Dritte Sinfonie.“ Eine echt Bülowsche, schon früher einmal bei Beethovens Neunter Symphonie gebrauchte drakonische Maßregel, das Verständnis für ein neues Werk zu erzwingen, aber, wie der Erfolg bewies, von vortrefflicher Wirkung! Die Symphonie gefiel den Zuhörern beim zweiten Male noch mehr als beim ersten, und der von ihren Schönheiten begeisterte Herzog heftete beim Abschied das Großkreuz seines Hausordens, das sonst nur den Ministern verliehen wird, auf die Brust seines Gastes. In Leipzig dirigierte Brahms am 17. Februar die Symphonie im Gewandhause. Hinterher sang Hermine Spies Schuberts „Memnon“ und „Geheimes“ (in der Orchesterinstrumentation von Brahms) und mehrere Lieder des gefeierten Komponisten (darunter „Feldeinsamkeit“). „Von allen Brahmsschen Werken“, referiert der Berichterstatter des „Musikalischen Wochenblattes“, „die bis jetzt im Gewandhaus aufgeführt wurden, hat kaum eines einen gleich tiefgreifenden Sukzeß gehabt, wie dieses neueste; kaum ist aber auch eins noch gleich exquisit durch unser Orchester zu Gehör gebracht worden wie diese Symphonie! Die Bedeutung des Werkes und die Anwesenheit des Komponisten befeuerten die Kapelle zu einer Meistertat.“ Den Tag vorher hatte Brahms die neue Quartettvereinigung Adolf Brodskys mit seiner Violinsonate inauguriert, die er mit dem Primarius spielte.

Nach Leipzig kam Köln an die Reihe. Dort brachte Brahms außer der Symphonie den Gesang der Parzen zur Aufführung und verlebte mit seinem alten Freunde Ferdinand Hiller gemütliche Stunden, die letzten, die ihnen vereint beschieden waren. Noch einmal hatte sich der direktionsmüde Leiter der Gürzenichkonzerte

vom Krankenlager erhoben, um von der gewohnten, vierunddreißig Jahre hindurch in Ehren behaupteten Stelle aus den mit Jubel empfangenen Gast zu begrüßen. Man wußte, daß die Tage seines Bleibens gezählt waren, und es lag nahe, Brahms für die voraussichtlich nur zu bald eintretende Vakanz zu gewinnen. Den ihm im April 1884 zugegangenen Antrag wies Brahms ab und begründete seine Ablehnung mit folgendem, „An den Vorsitzenden des Konzert- und Konservatoriumsvorstandes, Herrn Geheimrat Schnitzler" gerichteten Schreiben:

„Hochgeehrter Herr Rat,

Ich danke Ihnen und allen, die es angeht, von Herzen für die große Auszeichnung, als welche ich Ihren verehrten Antrag empfinde. Leider muß ich mich entschließen, ihn abzulehnen. Die Antwort wird mir schwer, und ich bin nur zu sehr in Versuchung, sie von Tag zu Tag aufzuschieben.

Ich möchte aber Vorschläge machen, Wünsche und Bedenken aussprechen, und es muß mir doch klar sein, daß ich deren nicht habe, daß die Antwort mich ganz allein angeht.

Lassen Sie mich also nur kurz sagen, daß ich leider nicht glauben kann, für jene schöne und ehrenvolle Tätigkeit der geeignete Mann zu sein.

Ich bin zu lange ohne eine derartige Stellung gewesen, habe mich wohl nur zu sehr an eine ganz andere Lebensführung gewöhnt, als daß ich nicht einesteils gleichgültiger geworden sein sollte gegen vieles, für das ich an solchem Platze das lebhafteste Interesse haben müßte, andernteils ungeübt und ungewandt in Sachen geworden wäre, die mit Routine und Leichtigkeit behandelt sein wollen.

Wie sehr habe ich mir früher solche Tätigkeit gewünscht, die nicht nur dem schaffenden Künstler wünschenswert, ja nötig ist, sondern die ihm auch als Menschen erst die rechte, richtige Existenz ermöglicht. So denke ich etwa an meine Vaterstadt Hamburg, wo seit der Zeit, daß ich meine, mitzählen zu dürfen, mehrere Male — mein Name gar nicht in Betracht kam.

Aber Sie verzeihen! Weiteres als meine einfache Antwort kann Sie nicht wohl interessieren, und ich habe wieder Ihnen gegenüber nur das Bedürfnis, mein Dankgefühl recht herzlich aus-

zusprechen. Daß sich dies nun in Form einer vertraulichen Plauderei Luft macht, muß ich eben bitten zu verzeihen!

In ausgezeichneter Hoachtung

Ihr sehr ergebener

Wien, 20. April 84. J. Brahms." [1])

Als Hiller im Herbst des Jahres wirklich sein Amt niederlegte, sprach ihm Brahms seine Teilnahme aus mit den herzlichen Zeilen:

„Lieber verehrter Freund,

Ernstlich und herzlich wünsche ich Dir Glück zu Deinem Entschluß und hoffe, es hat Dich nichts veranlaßt als der Rückblick auf die lange Reihe fleißiger Jahre und der Gedanke an die folgende Reihe schöner und ruhiger. Ich erlebe es wohl das erste Mal, das jemand freiwillig und ohne äußeren Anlaß von einer so erfreuenden und erfolgreichen Tätigkeit zurücktritt. Doch finde ich es recht und in Ordnung; die einfache Zahl, die Jahreszahl darf wohl mitsprechen. Du freilich bist so rastlos, so vielseitig tätig, daß ich wette, der Entschluß ist Dir schwer geworden, und Du entbehrst diese Sorte Arbeit.

In wieviel andere aber wirst Du Dich jetzt mit Behagen vertiefen, und ich denke mir, Du wirst das in Frankfurt tun, wo dann zur Erholung mit Enkeln gespielt wird.

Genieße denn einen schönen langen Feierabend — Du wirst an ihm fleißiger sein als unsereiner am besten Werkeltag!

Mit herzlichen Grüßen an Dich und die Deinen

J. Brahms." [2])

Weitere Konzertbesuche in Düsseldorf, Barmen, Elberfeld, Amsterdam, Essen, Dresden und Frankfurt hielten Brahms bis

---

[1]) Dieser Brief hat dem Schreiber viele Mühe gemacht und fast eine Woche lang beschäftigt, wie er gestand, als er mir das Konzept vorlegte und mich bat, es besser zu stilisieren. Er wurde beinahe ärgerlich darüber, daß ich ihm das Manuskript unverändert wiedergab, mit der ehrlichen Versicherung, ich könnte kein Wort hinzusetzen oder wegnehmen, ohne den Text zu verderben. Besonders lag ihm daran, den Hamburgern ohne größeres Aufheben seine Meinung zu sagen, wozu ihm der vorliegende Fall die passendste Gelegenheit zu sein schien, und er war es schließlich zufrieden, als ich ihm versicherte, gerade dies sei ihm außerordentlich gelungen.

[2]) Ferdinand Hiller starb am 10. Mai 1885.

Mitte März von Hause fern. Die Konzerte in den Zwillings-Industriestädten des Wuppertales waren die Folge einer Einladung von Julius Buths, der, früher mit Bernhard Scholz in Breslau liiert, 1879 Dirigent der Elberfelder Konzertgesellschaft geworden war. Dank seiner vornehmen Künstlernatur und seiner gediegenen musikalischen Bildung gehörte er damals zu den werkeifrigen Anhängern des Meisters. Das Elberfelder Konzert fand am 23. Februar statt, wurde mit Mozarts Zauberflöten-Ouvertüre eingeleitet und brachte das B-dur-Konzert (mit Brahms am Klavier), den „Gesang der Parzen" und die Akademische Festouvertüre, die Alt-Rhapsodie und Lieder, gesungen von Hermine Spies. Nach den Niederlanden machte Brahms diesmal nur einen Abstecher und beschränkte sich auf das, allerdings sehr ausgiebige Brahms-Konzert vom 27. Februar in Amsterdam. Es begann mit der Tragischen Ouvertüre und endete mit der dritten Symphonie, an zweiter Stelle sang Johannes Messchaert „Feldeinsamkeit", „Auf dem See" und „Die Mainacht", an dritter spielte Julius Röntgen das Klavierkonzert in B. — In Essen saß ein besonders treuer Brahms-Verehrer in der Person des Musikdirektors Georg Heinrich Witte. In der Freude darüber, daß Brahms ihm und dem Essener Musikverein seinen Besuch in Aussicht stellte, hatte er dem Meister ein Riesenprogramm unterbreitet, das jenem den brieflichen Ausruf entlockte: „Schön — aber schrecklich!... Ich entbehre ungern eines der Chorwerke, aber so schmeichelhaft die Menge für mich ist, wer soll all die traurigen Sachen anhören mögen?" Witte mußte sich die Hälfte abhandeln lassen und willigte scheinbar auch in eine Verkürzung des „Deutschen Requiems". Auf die Interpretation gerade dieses Meisterwerkes glaubten der Verein und dessen Dirigent sich etwas zugute tun zu dürfen. Als Brahms dann zur Probe kam, und der Chor ihm die Mottete „O Heiland, reiß die Himmel auf", vorsang, war er freudig überrascht von dem feinnuancierten Vortrage und scherzte, auf die Ergänzung der spärlichen Vortragszeichen anspielend: so schön, wie die Essener es gesungen, hätte er das Stück nicht einmal komponiert. Nach den beiden ersten Sätzen des Requiems wollte er den Taktstock hinlegen, aber da alles rief: „Bitte nicht aufhören! Weitersingen!" sagte er: „Gut. Wir

sind heute abend ganz unter uns; wenn Sie mir also das Privatvergnügen machen und noch mehr davon singen wollen, so nehme ich das gern an." Schließlich erklärte er unter allgemeinem Jubel, daß er das Werk auch in der öffentlichen Hauptprobe und im Sonntagskonzert am 2. März unverkürzt aufführen werde. Das Sopransolo wurde von Hedwig Kiesekamp (Münster), das Baßsolo von Paul Haase (Elberfeld) gesungen. Beim Vortrage seines B-dur-Konzerts begnügte sich Brahms — sonderbar genug — mit den beiden letzten Sätzen. Allerdings hatte er außer dem Requiem noch seinen Parzengesang zu dirigieren. Hinterher ließ er sich während des ihm zu Ehren gegebenen Festmahls noch viel von seiner Chormusik vorsingen. Daß die Damen seine Frauenchöre alle auswendig sangen, gereichte ihm zu besonderer Freude. Dr. Ludwig Wüllner, der vielseitig begabte Sohn Franz Wüllners, damals Privatdozent an der Akademie zu Münster, war Augen- und Ohrenzeuge der Essener, zum Teil von Witte[1]) selbst überlieferten Vorgänge. Beide stimmen darin überein, daß Brahms selten so liebenswürdig und musiklustig gewesen sei wie damals. Für die Gesangsvorträge bedankte sich der Meister mit einer Menge Bachscher Klavierstücke, die er den Mitgliedern des Musikvereins zum besten gab; auch im Hause des kunstbegeisterten Rechtsanwalts Niemeyer produzierte er Bach und begleitete Frau Kiesekamp zu seinen Daumer-Liedern — und nahm von dem „Professor" (Spitzname für Ludwig Wüllner) Grüße an Vater Franz nach Dresden mit. Dort spielte er am 5. März in einem Konzert der „Liedertafel" sein d-moll-Konzert, dirigierte den Schlußchor des „Rinaldo" und die „Rhapsodie" (mit Hermine Spies) und führte im letzten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle, zugleich dem letzten, von Wüllner geleiteten, seine F-dur-Symphonie auf. Ruhetage in Krefeld und Wiesbaden wurden den Familien von der Leyen und v. Beckerath gewidmet. Beckeraths fuhren zum Museumskonzert am 14. März nach Frankfurt hinüber, um sich an der Symphonie noch einmal zu erbauen. Zwei Tage darauf gab es dann noch eine Brahms-Matinee in der Museumsgesellschaft: das Streichquintett op. 88, das

[1]) Witte erzählt, daß Brahms bei einem zweiten Besuch, den er in Essen mit Bülow und den Meiningern im November 1885 machte, wo sie die vierte Symphonie aufführten, sehr gefeiert wurde, und daß, als er die „Akademische Festouvertüre" als Zugabe spielen ließ, Bülow im Orchester die große Trommel schlug.

Klavierquartett op. 60 mit Heermann und Genossen, die „Liebeslieder“ mit Marie Fillunger, Fides Keller, von zur Mühlen, Stockhausen. Und das alles mußte Klara Schumann versäumen! Wieder konnte sie zu ihrem Leidwesen die neue Symphonie unter Brahms' eigener Leitung nicht hören — die Künstlerin war in London — und vertröstete sich auf Pfingsten und das Düsseldorfer Musikfest, das die Symphonie als pièce de resistance des zweiten Tages auf dem Programm stehen hatte. Aber nach Düsseldorf zu gehen, wäre ihr unmöglich gewesen, da sie weder mit Frau Joachim zusammentreffen noch von d'Albert das Schumannsche Konzert hören wollte.

Das 61. Niederrheinische Musikfest wurde in vieler Hinsicht folgen- und belangreich für die daran Beteiligten und verdient als Ausläufer des für Brahms außerordentlich ergiebigen Konzertwinters gleich hier erwähnt zu werden. Was sich am Rhein nur irgendwie für Musik interessierte, fühlte sich diesmal gleichsam persönlich engagiert und war herbeigeströmt, um die vielbesprochenen beiden Novitäten, die Symphonie und den Gesang der Parzen von Brahms, unter seiner Leitung zu hören oder wieder zu hören. Der Musikkritiker der „Kölnischen Zeitung“ konstatiert die Begeisterung, in welche das Publikum von der Symphonie versetzt wurde — Brahms mußte den dritten Satz wiederholen lassen — und sagt, je öfter man das Werk höre, desto mehr staune man über den musikalischen Reichtum seiner ganz in Melodik aufgelösten Thematik. Wie man bei jeder Aufführung einer Beethovenschen Symphonie trotz genauer Partiturkenntnis immer neue Dinge wahrzunehmen glaube, so ergehe es einem auch bei dieser Dritten von Brahms. — Neben der musikalischen Seite aber hatte das Fest auch sein persönliches Moment. Es war allgemein bekannt geworden, daß der hoffnungslos erkrankte Hiller nicht mehr auf seinen Posten zurückkehren würde. Wüllner war bereits zu seinem Nachfolger ernannt. Dieser für die rheinischen Musikzustände außerordentlich wichtige Personalwechsel bewegte alle Gemüter und gab zu mancherlei Gerüchten und Diskussionen Veranlassung. Viele, die sich schon als Nachfolger Hillers geriert oder im stillen Hoffnung auf die fette Erbschaft gemacht hatten, sahen sich nicht eben angenehm von jener Entscheidung überrascht, und es wurde hin und her geredet, daß Brahms die Hand dabei im Spiele gehabt

habe. Das hatte er auch. Er hatte dafür gesorgt, daß die Wahl des Kölnischen Konzert- und Konservatoriumsvorstandes auf Wüllner gefallen war, und er suchte nur nach einer geeigneten Gelegenheit, Farbe zu bekennen. Beim hochoffiziellen Festmahl nach dem dritten (Schluß-)Konzert des Festes schien sie sich ihm von selbst darzubieten. Die erste satzungsmäßige Rede galt den beiden Festdirigenten, Brahms und Tausch, demselben Julius Tausch, der vor dreißig Jahren, wenn vielleicht auch unwissentlich, den jungen schüchternen Brahms von dem Posten abgedrängt hatte, der ihm als designiertem Nachfolger Schumanns zugekommen wäre.[1]) Nun stand Brahms auf, und man erwartete von ihm natürlich eine Rede auf das Komitee oder auf Chor und Orchester zu hören. Er aber umging dies alles und kam — auf „Köln" zu sprechen, forderte die Anwesenden auf, ein gemeinsames Telegramm an Ferdinand Hiller zu senden, der jetzt in den Ruhestand getreten sei, und zog dann dessen Nachfolger in den Mittelpunkt seiner Betrachtung. Das ganze Rheinland, sagte er mit erhobener Stimme, könne sich gratulieren, daß es eine solche Kraft gewonnen habe, und er, Brahms, freue sich, ihn in seiner neuen Stellung als Erster begrüßen zu dürfen, kurz, er stimmte ein Loblied an auf Wüllner als Orchester-, Chor-Dirigenten, Lehrer, Musiker und Menschen, daß diesem, der mit an der Honoratiorentafel saß, trotz aller Freude ganz bänglich zumute wurde. Die Rede gipfelte in einem Hoch auf den „neuen Kölner Dirigenten" und fand zum Befremden des ehrlichen, von der guten Sache durchdrungenen Redners nicht den erhofften Anklang. Brahms hatte so warm und impulsiv wie möglich gesprochen, leider ohne zu bedenken, wie mal à propos sein Toast gerade an dieser Stelle sein mußte. Denn die Düsseldorfer empfanden das Lob Wüllners als einen Schlag ins Gesicht — bestand doch von alters her eine Rivalität zwischen Düsseldorf, Köln und Aachen! — auch andere fragten sich, wie der Kölner Musiker bei einem Düsseldorfer Feste, mit dem er nichts zu tun hatte, zu dem ersten Hoch! käme. Die Wogen der allgemeinen inneren und äußeren Entrüstung glätteten sich erst dann ein wenig, als Wüllner mit einem sehr geschickten und herzlichen Dankeswort erwiderte und auf das

[1]) Vgl. I 205.

gedeihliche Zusammenarbeiten der drei rheinischen Musikstädte Düsseldorf, Köln und Aachen toastete.

So berichtet Dr. Ludwig Wüllner. Derselbe Gewährsmann, der uns diese schöne Festepisode überlieferte, schreibt im Anschluß daran: „Brahms war direkt von der Villa Carlotta am Lago di Como, wo er Gast des Herzogs von Meiningen gewesen war, an den Rhein zum Feste gereist und erzählte nun an einem Vormittag während einer Probe — Tausch probierte im Saale — im Garten der Tonhalle einem Freundeskreise von der Pracht des Comersees und der Villa Carlotta. Vor allem schwärmte er von der unglaublichen Pracht der Vegetation, der himmlischen Luft, dem tiefblauen Himmel und den zahllosen Nachtigallen im Parke der Villa. Und dann setzte er hinzu (natürlich nicht ganz wörtlich): ‚Als ich nun neulich hier ankam, ging ich noch abends den gelben Rhein stromabwärts hinunter, — es war ein trüber, verhängter Abend — — und ganz von ferne sang Eine Nachtigall — — ja, ja — es war auch schön, und es tat einem wohl — — man kann ja auch nicht immer ‚Wagnerische‘ Musik hören!‘ Den letzten Satz hatte er kurz abbrechend gesagt. Ich glaube nicht, daß die Pointe von allen Hörern verstanden wurde, so schnell brach er ab.“ [1])

Über den Aufenthalt in der Villa Carlotta bei Cadenabbia, wo Brahms Mitte Mai in Gesellschaft seines Krefelder Freundes Rudolf von der Leyen eintraf, und über die oberitalienische Reise sind wir von diesem ziemlich genau unterrichtet.[2]) Dem Besuch

[1]) Rudolf von der Leyen schildert in seinem schon S. 235 angeführten liebenswürdigen Büchlein „Johannes Brahms als Mensch und Freund“ die gleiche Szene. Nur macht er den Abend zum Morgen und hält die „Nachtigallenchöre“ für ein unbedingtes Lob Wagners, während sie wohl im Gegensatz zu der Einen, mit der sich Brahms im Liede seiner „Waldeinsamkeit“ begnügt, mehr ein bedingter Tadel sein sollten. Bei von der Leyen lautet das Brahms-Zitat: „‚Heute früh ging ich nun hier allein an den Rhein, der Nebel lag tief und kalt auf den Wassern, schmutzig und trübe floß der Strom vorüber, da — plötzlich — hörte ich aus der Ferne den Gesang einer Nachtigall, — — — es braucht ja nicht alles von Wagner zu sein?‘ — Aus diesem Vergleich allein, in dem er Wagnersche Musik mit Nachtigallenchören vergleicht, könnte man schon zur Genüge sein Urteil über seinen großen Zeitgenossen erkennen“ ...

[2]) a. a. O.

war eine Einladung der Frau v. Heldburg im Namen ihres herzoglichen Gatten vorangegangen, die Brahms zu seinem Geburtstage erhielt. „Wenn nur was käme und mich mitnähme!“ zitiert er in seinem an die edle Gönnerin gerichteten Dankbriefe. Wie Rückerts „Büblein, das überall mitgenommen hat sein wollen“, hatte Brahms seine veränderlichen Launen und sagte bald „So gefällt mir's jetzt“, bald „Ich mag nicht mehr“. „Ein guter Freund“, fährt er fort, „lockt mich, und ich bin eben dabei, mich zu entschließen, ob ich gleich dieser Tage über den Brenner fahren will; ich würde für den Fall noch einiges in Genua usw. flanieren und jedenfalls zum schönsten Schluß Ihr Nachtigallenkonzert hören.“ „Grüßen Sie“, fügte er als erfahrener Italien-Reisender hinzu, „vor allem Siena und Orvieto, und falls Sie zum erstenmal hinkommen — seien Sie nicht eilig — zum andernmal werden Sie es ohnehin nicht sein. So etwas will eingesogen sein, dann steht es einem sein Lebtag vor Augen.“ Der im Brief erwähnte gute Freund war Rudolf von der Leyen, der sich in Trient aufhielt und nach Oberitalien weiterreisen wollte. Das herzogliche Paar aber gedachte auf der Rückreise von Rom in seinem zauberischen Buenretiro am Comersee Rast zu machen und dort dem geliebten Meister die Wunder ihres von der Kunst gekrönten, in Terrassen ansteigenden Strandgartens zu zeigen. Eine Unpäßlichkeit der Baronin verzögerte ihre Ankunft, und die von Trient durch das Sarcatal an den Gardasee, über Desenzano nach Mailand, von Turin nach Genua und wieder über Mailand zurück nach Cadenabbia gereisten Freunde saßen noch eine gute Weile „wie in einem verwunschenen Schlosse ganz einsam und herrlich allein“. So berichtet v. d. Leyen seiner kranken Frau nach Krefeld am 18. Mai 1884, und Brahms, der dem Briefschreiber über die Achsel sah, als er gerade von ihm schwärmte, sagte: „Soll ich mal mit einer Rose drauf tupfen oder ein Rosenblatt hineinlegen?“ Der Verfasser des Buches „Brahms als Mensch und Freund“ kann nicht genug sein Glück preisen, daß er so Schönes erlebte, und mit dem „lieben Menschen“ zusammen erlebte. In Rovereto fragt Brahms ihren Gastfreund Tambosi, wen das Denkmal auf dem Platze vorstelle, und als ihm geantwortet wird, „Rosmini, einen Theologen und Philosophen“, repliziert er:

„Beides, Theologe und Philosoph ist unmöglich, ein Theologe kann doch nie ein Philosoph sein." Bei jedem Wassersturz unterwegs ruft Brahms übermütig aus „Bumfata", springt in den Wagen zu der schönen Frau des Herrn Tambosi und geht mit ihr durch. In Riva läßt er sich Abend für Abend nach 10 Uhr weit in den nächtlichen See hinausrudern, legt sich auf den Boden des Kahnes nieder und schläft ein, unbekümmert um die argwöhnischen Zollwächter, die Jagd auf das „Schmugglerboot" machen. Nur schwer ist er von dem Gedanken abzubringen, die Weiterfahrt quer durch den See nach Desenzano und Mailand bei Nacht im Ruderboot fortzusetzen. In Novara muß sich Brahms bei einer Wiedererkennungsszene, die sich zwischen der Bahnhofrestaurateursfamilie und seinem Reisebegleiter entspinnt, als dessen Vater umarmen lassen. Auf einem Ausfluge von Genua nach Portofino steigen sie zu Paul Heyse, der zum Coupéfenster hinaussieht, in den Wagen und freuen sich mit ihm der unverhofften Begegnung. Zum feierlichen Empfange des Herzogs bestellt sich Brahms beim Schneider in Cadenabbia eine schwarze Joppe seiner bekannten Façon, von der er immer behauptete, sie sei ebenso vornehm wie ein Smoking, und am 23. Mai ruft er den nach Mailand abgereisten Freund an den Comersee zurück. Die Herrschaften, die von Brahms gehört haben, daß v. d. Leyen die eben erschienene Bearbeitung der F-dur-Symphonie für zwei Klaviere im Koffer mit sich führte, improvisierten ein Konzert, bei welchem v. d. Leyen und Brahms die Symphonie mehrmals hintereinander vortrugen, und Brahms, dem der Herzog umblätterte, sich „in eine riesige Begeisterung hineinspielte". Am Tage darauf kamen Geheimrat Schnitzlers aus Köln, und das Konzert wurde wiederholt.[1])

[1]) Auch hierbei fungierte Brahms gern als Geheimsekretär des Herzogs, als er an Schnitzler die Einladung ergehen ließ: „Geehrter Herr Regierungsrat, Seine Hoheit, der Herzog, beauftragt mich, Sie und Ihre Frau Gemahlin freundlichst für 8 Uhr zum Abendessen einzuladen. — Ganz gut — aber nun erlaube ich mir, Sie zu dem nachher stattfindenden Konzert einzuladen!

Programm: 3. Symphonie für 2 Klaviere.
Virtuosen: Herr v. d. Leyen und ich!

Das verlangt nun wohl Überlegung, und bitte ich um ein gütiges

So kurz die Zeit der Muße war, die Brahms zwischen dem letzten Frankfurter Konzert und der Reise nach Oberitalien in Wien zubrachte, so benutzte er sie doch, um einige Lieder zu komponieren und ältere für bevorstehende Ausgaben, die im Herbst des Jahres als op. 91—95 bei Simrock erscheinen sollten, zurechtzufeilen. Da sich diesen in op. 96 und 97 abermals eine neue Serie anschließt, die nur um ein Jahr später herauskam, so wollen wir später den ganzen vollen Liederstrauß im Zusammenhange betrachten, von wie verschiedenen Wiesen und Gärten immer er gepflückt worden ist. In große freudige Aufregung versetzte ihn ein Paket, das Hanslick im März bei ihm ablud; es enthielt zwei Jugendkompositionen Beethovens, die noch ungedruckt waren und für verloren galten. Armin Friedmann, ein Verehrer Hanslicks, hatte die von Kopistenhand geschriebenen Partituren bei einem Leipziger Antiquar gefunden und an den Wiener Musikschriftsteller geschickt, der sie, da er gerade nach Karlsbad zur Kur reiste, Brahms überließ. Brahms schrieb ihm dann darüber nach Karlsbad. Der schöne, von herzlicher Begeisterung für den jungen Beethoven erwärmte Brief — bei Brahms ein Unikum von ausführlicher Länge — ist ein wichtiges Dokument für den Schreiber und sein (ablehnendes) Verhalten zu der Zeitmode, alles zu drucken, was einen berühmten Namen führt. Der Brief war für die Öffentlichkeit bestimmt und ist von Hanslick der Sammlung seiner musikalischen Aufsätze einverleibt worden, die 1899 unter dem Titel „Am Ende des Jahrhunderts" erschien. Hier wird er nach dem Original reproduziert, das vielfach vom Druck abweicht:

„Lieber Freund, Du bist abgereist und hast mir einen Schatz zurückgelassen, ohne ihn selbst noch angesehen zu haben. Da muß ich doch zum Dank ein paar Worte schreiben, damit Du erfährst, was ungefähr der Schatz bedeutet.

Es ist wohl ganz zweifellos, daß damit die beiden Kantaten

Wörtchen. Frack, Zylinder und vorherigen Besuch läßt Hoheit sich ausdrücklich verbitten — bei mir kostet Eintritt im Frack 20 Lire.

Ich war vorhin bei Ihnen, fand aber nur englische Kirche.

Sehr ergeben

Ihr

J. Brahms."

gefunden sind, die Beethoven auf den Tod Josefs II. und die Thronbesteigung Leopolds II. in Bonn geschrieben hat.

Also zwei größere Werke für Chor und Orchester aus einer Zeit, in die wir bis dahin keine Komposition von irgendeiner Bedeutung setzen konnten.[1]) Wäre nicht das historische Datum (Februar 1790), so würde man jedenfalls auf eine spätere Zeit raten — aber freilich, weil wir eben von jener Zeit nichts wußten!

Stände aber kein Name auf dem Titel, man könnte auf keinen andern raten — es ist alles und durchaus Beethoven! Das schöne edle Pathos, das Großartige in Empfindung und Phantasie, das Gewaltige, auch wohl Gewaltsame im Ausdruck, dazu die Stimmführung, die Deklamation und in beiden letzteren alle Besonderheiten, die wir bei seinen späteren Werken betrachten und bedenken mögen.

Zunächst interessiert natürlich die Kantate auf Josefs II. Tod.

Darauf gibt's keine ‚Gelegenheitsmusik'! Dürften wir den Unvergessenen und Unersetzten heute feiern, wir wären so warm dabei wie damals Beethoven und jeder.

Es ist auch bei Beethoven keine Gelegenheitsmusik, wenn man nur bedenkt, daß der Künstler nie aufhört, künstlerisch zu bilden und sich zu mühen, und daß man dies beim Jüngeren wohl eher merkt als beim Meister.

Gleich der erste Klagechor (c-moll) ist ganz Er selbst. Du würdest bei keiner Note — und keinem Worte — zweifeln. Ungemein lebhaft folgt ein Rezitativ (Presto C): ‚Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus den Tiefen der Hölle . . .' (In einer Arie wird er von Josef zertreten.) Ich kann nicht helfen, es ist mir eine besondere Lust, hierbei zurückzudenken an jene Zeit, und, was ja die heftigen Worte beweisen, wie alle Welt begriff, was sie an Josef verloren; der junge Beethoven aber wußte auch,

---

[1]) „Du findest die Kantaten bei Thayer I, S. 232 erwähnt, den dort genannten (nicht Dubainschen) Auktionskatalog aber im Vereinsarchiv. Es handelt sich wohl sicher um unsre Abschriften, die dann in Hummels Besitz kamen, nach dessen Tode zu dem Leipziger Antiquar, von dem es dann schließlich unser junger Wiener erwarb." Diese Brahmssche Fußnote fehlt bei Hanslick.

was er Großes zu sagen hatte, und sagte es laut, wie es sich schickt, gleich in einem kraftvollen Vorspiel.

Nun aber erklingt zu den Worten: ‚Da stiegen die Menschen ans Licht‘ usw. der herrliche F-dur-Satz aus dem Finale des ‚Fidelio‘.

Dort wie hier die rührende, himmlisch schöne Melodie der Hoboe gegeben (der Singstimme zwar will sie nicht passen, oder nur sehr mühsam).

Wir haben viele Beispiele, wie unsere Meister einen Gedanken das zweite Mal und an anderer Stelle benützten. Hier will es mir ganz besonders gefallen. Wie tief muß Beethoven die Melodie in der Kantate (also den Sinn der Worte) empfunden haben — so tief und schön wie später, als er das hohe Lied von der Liebe eines Weibes — und auch einer Befreiung — zu Ende sang!

Nach weiterem Rezitativ und Arie schließt eine Wiederholung des ersten Chors das Werk ab; aber ich will jetzt nicht weiter beschreiben; die zweite Kantate ohnedies nicht. Interessiert doch hier auch mehr nur die Musik und alles Einzelne, das Beethoven angeht.

Nun aber, lieber Freund, höre ich Dich schon in Gedanken fragen, wann werden die Kantaten aufgeführt und wann gedruckt?[1])

Und da hört meine Freude auf. Das Drucken ist jetzt so sehr Mode geworden, namentlich das Drucken von Sachen, die dies gar nicht beanspruchen.

Du kennst meinen alten Lieblingswunsch, man möchte die sogenannten sämtlichen Werke unserer Meister — der ersten sogar, gewiß aber der zweiten — nicht gar zu sämtlich drucken, aber, und nun wirklich vollständig, in guten Kopien den größeren Bibliotheken einverleiben. Du weißt, wie eifrig ich allezeit suchte, ihre ungedruckten Werke kennen zu lernen. Von manchem geliebtesten Meister aber alles gedruckt zu besitzen, wünsche ich nicht.

Ich kann es auch nicht richtig und gut finden, daß Liebhaber und junge Künstler verführt werden, ihr Zimmer und ihr Gehirn

---

[1]) Auf Brahms' Anregung erlebte die „Trauerkantate auf den Tod Josefs II." ihre erste Aufführung durch die „Gesellschaft der Musikfreunde" im November 1884. (Anmerkung Hanslicks.)

mit allen ‚Sämtlichen Werken' zu überfüllen und ihr Urteil zu verwirren.

Unserm Haydn ist die Ehre einer Gesamtausgabe noch nicht geworden. Eine wirklich vollständige Ausgabe seiner Werke wäre ja auch so unmöglich wie unpraktisch; wie leicht und wie wünschenswert dagegen eine abschriftliche Sammlung derselben, und diese für öffentliche Bibliotheken mehrfach kopiert.

Wie wenig geschieht dagegen für neue Ausgaben von so mancherlei Werken, deren Studium und deren Verbreitung zu wünschen wäre!

So namentlich ältere Gesangsmusik jeder Art. Du wirst zwar sagen, die werden auch nicht gebraucht — sie sollten es aber, und sie werden es ohne Zweifel immer mehr. Hier wären auch Opfer am Platz und würden sich in jeder Beziehung gewiß sicherer lohnen.

Das sind aber weitläufige Themen, ich will Dir keine Variationen weiter darüber vorphantasieren; sie gehen auch zu ausschließlich aus Moll, und ich weiß sehr wohl, daß auch welche aus Dur möglich und nötig sind.

Komme aber doch bald und teile die ganz eigene Empfindung und Lust, mit mir der Einzige auf der Welt zu sein, der diese ersten Taten eines Helden kennt.

Herzlichst

Dein

Johannes Brahms."

Genau ein Jahr darauf schrieb Brahms an Marie Lipsius (La Mara) den berühmten Brief für die Sammlung ihrer „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten". Darin kommt er, nachdem er sich gründlich gegen die Publikation seiner eigenen, „niemals anders als unlustig, eilig und flüchtig" abgefaßten Briefe verwahrt hat, noch einmal auf das in der zweiten Hälfte des Schreibens an Hanslick angeschlagene Thema zurück, hält es aber für geboten, zu bemerken, daß er selbst gegen seine Prinzipien oder frommen Wünsche verstoßen habe, allerdings in der besten Absicht. „Ich will nicht ausführen," schreibt er, „mit welch anderen Empfindungen ich die geliebten Schätze dann gedruckt sehe — oder selbst noch dafür sorge, daß dies wenigstens möglichst ordentlich ge-

schehe!“ Neben Haydn nennt er dabei vorher Franz Schubert und die „ungezählten, überschüssigen Beweise ihres Fleißes und Genies“. In einer nachgiebigen, schwachen Stunde hatte er es übernommen, für die große Breitkopf & Härtelsche Schubert-Ausgabe die kritische Revision der Orchesterwerke durchzuführen, und gerade im Frühling 1884 plagte er sich mit den sechs noch ungedruckten schwächeren Symphonien und deren fehlerhaften Abschriften ab. Mr. Grove, der englische Beethoven- und Schubert-Forscher, der Herausgeber des vorzüglichen „Dictionary of music and musicians“ — Mr. Grove, meint Brahms u. a. in einem Briefe vom 4. April, könnte die Skizze zur E-dur-Symphonie recht genau kopieren lassen, ohne das Original zu schicken, und im Andante der bei Peters gedruckten Tragischen Symphonie seien keine oder so gut wie keine Fehler. So denkt und spricht kein Philologe. Beinahe grob schaffte er sich die verantwortliche Arbeit vom Halse, als er (am 7. März 1885) an Breitkopf & Härtel schrieb: „Ich kann nur wiederholen, daß die Skizzen der E-dur-Symphonie sich so wenig zur Veröffentlichung eignen wie die ganz gleichen zu den Opern Sakontala und Adrast. Auch über die Bearbeitung habe ich nichts Neues zu sagen und bitte nur endlich diese Antwort auch für künftige Anfragen gelten zu lassen.“ — Brahms, der damals ganz andere Dinge in Kopf und Herzen hatte, wälzte die Last auf die Schultern Mandyczewskis ab und ging lieber mit neuen Liedern und seiner Vierten Symphonie spazieren.

Gewohnheitsgemäß suchte er nach einem Nest für die Brut seiner zum Licht verlangenden Gedanken, konnte sich aber schwerer als sonst für irgendeinen Sommersitz entscheiden. So lange war er selten in Wien geblieben wie diesmal. Vom 6. bis 20. Juni lief er im Prater und in der nächsten Umgegend von Wien herum, ohne zu einem Entschlusse kommen zu können. Er ließ sich von seinen Freunden und Bekannten Vorschläge machen, ohne einen zu akzeptieren, und wandte sich auch an mich, wobei er betonte, er möchte heuer nicht allzu weit von Wien fort. Ich nannte ihm die reizende, auf der Fahrstraße nach Baden gelegene Waldgegend der Brühl bei Mödling, ein etwa zwei Gehstunden langer Gebirgseinschnitt, der sich anfangs düster am rauschenden Bache zwischen romantischen Felsenhöhen hinzieht, dann aber lachend in

ein weites fruchtbares Wiesental mündet.[1]) Beethoven hat dort im Jahre 1819 an der Missa solemnis gearbeitet. Brahms sagte, daß ihm auch von anderer Seite die Brühl empfohlen worden sei, und lud mich ein, mit ihm nach Mödling zu fahren. Wir speisten auf dem Südbahnhof und machten uns dann miteinander auf den Weg. Schon während der halbstündigen Eisenbahnfahrt sah Brahms manchmal starr vor sich hin, trotzdem er sich lebhaft mit mir über gewisse Beethovensche Klaviersonaten unterhielt, die zugunsten der von den Virtuosen öffentlich gespielten auch von den Dilettanten vernachlässigt würden und so gut wie vergessen seien. Ich erinnere mich noch deutlich, daß er über das geisterhafte Moll-Allegretto der F-dur-Sonate, op. 10 Nr. 2, einen Vorläufer seiner Intermezzi, seiner Bewunderung freien Lauf ließ, wobei er es als einen feinen Zug rühmte, daß die aus der Tiefe in Oktaven heraufsteigende Melodie mit der Harmonie bei der Wendung nach As plötzlich ihren unheimlichen Charakter verliert. Der Übergang zum Schlusse des Hauptteils mit seinen dissonierenden Sforzati klinge dann doppelt so schmerzlich — er sang die nagende Stelle



mit schneidender Stimme, als könnte man die Septimenharmonie mithören, und spielte mit den Fingern der Linken auf den Knien den begleitenden Kontrapunkt des Hauptthemas dazu.

In Mödling wollte er eine Wohnung besehen, die er sich im Notizkalender vorgemerkt hatte, sagte aber: „Ach was, benutzen wir lieber das schöne Wetter, gehen wir gleich in die Brühl und heben wir uns die Wohnung bis nachher auf, sie läuft uns nicht davon.“ Es war ein heißer Junitag, und die Sonne brannte auf die Straßen. Wir redeten noch allerlei über die Vorteile, welche der Landaufenthalt dicht bei der kleinen, alten, sauberen Stadt, nicht allzu weit von der großen, gewähre, und schritten eilig dahin. Als wir in die Klamm an den Bach kamen, wurde Brahms immer stiller, in sich gekehrter, beachtete kaum die Häuser mit Wohnungstafeln, auf die

[1]) Im Sommer 1881 wollte er dahin, ehe er sich für Preßbaum entschied.

ich ihn aufmerksam machte, pfiff leise vor sich hin und ging bald so schnell, daß ich Mühe hatte, ihm zu folgen. Da ich merkte, daß er mit musikalischen Gedanken beschäftigt war, störte ich ihn nicht, und erst, nachdem wir nach etwa anderthalbstündigem Geschwindmarsche schweißtriefend im Wirtshause zur Hölbrichsmühle am Ende der Hinterbrühl angelangt waren, schien er aus höheren Regionen wieder auf die arme Erde zurückzukommen, die hier einen ihrer lauschigsten, anheimelndsten Winkel zur Einkehr für müde, hungrige und durstige Wanderer aufgetan hat. „Hier könnten Schubert seine Müllerlieder eingefallen sein", sagte er vergnügt, während wir in Hemdsärmeln saßen und uns mit den Fingern über Käse und Salami hermachten, „es ist gut, daß die Schubertforschung noch nicht so weit gediehen ist, um es uns zu beweisen. Wie viele Erinnerungstafeln gäbe es in Wien und rund herum anzubringen, bei jedem Tritt stößt man auf klassischen Boden![1]) Aber was ist das gegen Italien!!" Nun erging er sich in begeisterten Schilderungen seines Aufenthalts am Comersee. Auch das jedoch gäbe erst einen appetitreizenden Vorgeschmack von den Herrlichkeiten weiter unten in Florenz, Rom, Neapel und — Sizilien! „Warum kommen Sie eigentlich nicht einmal mit? Ich gehe wohl nächstens wieder hin." Schon früher hatte er Brüll und mich aufgefordert, an einer italienischen Reise teilzunehmen,

---

[1]) In der Weihnachtsnummer der „Neuen freien Presse" vom 25. Dezember 1894 ließ Ludwig Speidel ein Feuilleton „Franz Schubert in der Hölbrichsmühle" erscheinen, das von dem zweifelhaften On dit „Er soll hier gewohnt und seine Müllerlieder geschrieben haben" ausgeht, Dichtung und Wahrheit, Sage und Tradition höchst anmutig und sinnig vermischt, am Schlusse aber Brahms apostrophiert mit den Worten: „Den größten Tonkünstler dieser Zeit, Johannes Brahms, der feinsten historischen Spürsinn besitzt, möchten wir zum Schiedsrichter anrufen. Die Hölbrichsmühle ist einer seiner Lieblingsorte, wo er im Frühling und Winter mit ein paar Genossen gern verweilt, um mit ihnen Brot und Wein zu teilen. Sagt er ja oder nein, so ist Franz Schubert hier gewesen oder nicht hier gewesen." Brahms war außer sich über diesen „faulen Witz", wie er es wegwerfend nannte, und als ich ihn daran erinnerte, daß er doch selbst einmal an die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen der Hölbrichsmühle und den Müllerliedern gedacht habe, fuhr er heraus: „Aha, das haben Sie Speidel wiedererzählt. Ich danke. Aber das berechtigt ihn noch lange nicht, ein harmloses Tischgespräch an die große Glocke zu hängen."

und uns geneckt, daß wir als jung verheiratete Ehemänner nicht von unseren Frauen los könnten, und schon früher hatte ich ihm gesagt, daß mein Beruf mir zur Frühjahrssaison keine größere Reise erlaube; über Venedig und Verona würde ich wohl niemals hinauskommen. „Das müssen Sie!“ erklärte er im Tone eines Mannes, der entschlossen war, mein Schicksal in die Hand zu nehmen und mir zu meinem Glücke zu verhelfen. Er scherzte dann noch, daß er, da das Leben des Menschen, und nicht bloß der Frauen, nach so und so vielen „Lenzen“ gezählt werde, er es zu hohen Jahren zu bringen hoffe. Denn er denke, so oft wie möglich, alljährlich drei Lenze zu feiern, den ersten in Unteritalien, den zweiten in Rom oder Florenz, und den dritten im Prater. Plötzlich sah er nach der Uhr: „Herrgott, schon fünf vorbei! Da müssen wir mit dem Omnibus zurück. Wir dürfen die Ouvertüre in der Oper nicht versäumen!“ Ich hatte ihm meinen zweiten Referentensitz für den Abend in der Hofoper angeboten, und er freute sich auf die geliebte „Weiße Dame“. Von der Wohnung in Mödling verlautete nichts weiter.

Am 25. Juni meldete er Beckeraths, die ihn gern wieder in Wiesbaden gesehen hätten: „Mürzzuschlag in Steiermark — da soll ich den ganzen Sommer die Adolfsallee entbehren, jeden Abend nach ihr seufzen und traurig ins Wirtshaus gehen!“ und schreibt anderen Freunden von der „sehr hübschen“ und „allerliebsten“ Wohnung, die er dort genommen habe. Mandyczewski, der Bekannte in Mürzzuschlag hatte, beredete ihn bald nach unserer verunglückten Mödlinger Entdeckungsreise zu einem gemeinsamen Ausfluge dorthin. Nachdem sie den ganzen Tag über vergebens gesucht hatten und schon im Begriff waren, nach Wien zurückzukehren, hielt sie ein prachtvoller Sonnenuntergang fest. „Es ist doch gar zu schön hier“, sagte Brahms, und sie drehten noch einmal vom Bahnhof aus um. An der Ecke der Wiener Straße und der Ölberggasse fiel Brahms der altertümliche fürstlich Sulkowskische Herrensitz in die Augen. Er besteht aus Vorder- und Seitengebäuden, die sich, dem aufsteigenden Terrain folgend, in mehreren Absätzen den Berg hinanziehn — wahrscheinlich bildeten sie einmal einen Teil der alten Stadtmauer. Im Hofe läuft eine offene spitzbogige, gewölbte Galerie mit kleinen Säulen

am ersten Stock hin bis zu einem Turm. Dort war eine größere Wohnung (drei Zimmer mit Küche) bei Frau Maria Laschitz frei, und Brahms mietete sie sofort um 250 fl. Es machte ihm Vergnügen, durch die gewölbten Zimmer zu gehen, die stufenweise, wie die Sätze eines zyklischen Werkes in die Höhe rückten, und er überließ, um sie möglichst leer und geräumig zu haben, der Pächterin die Hälfte ihres Mobiliars. Von seiner Haustür konnte er gleich ins Freie hinaus, um entweder links zum Ölberg hinauf, wo sich heute die neue protestantische Kirche erhebt, oder geradeaus auf die Grazer Straße zu kommen oder rechts in die an vielverschlungenen waldigen Spazierwegen reiche Aue, das Flußgebiet der vom Neuberg unterm Schneeberg herabfließenden Mürz, einzubiegen. Die Ölberggasse heißt jetzt Roseggergasse, nach dem schon damals über das grüne Steirerland hinaus bekannten Volksschriftsteller; denn sie führt durch den Wald zum Steinbauern hinauf, wo einst der siebzehnjährige Dichter als Ritter von der Nadel in der Schneiderstube hockte. Brahms las Roseggers Schriften auf Billroths und Emilie Matajas Betreiben; er hatte die unter dem Namen Emil Marriot bald zu Ruf und Ansehen gelangte Wiener Romandichterin bei uns kennen gelernt und kam, da sie in Neuberg zur Sommerfrische wohnte, manchmal mit ihr zusammen.

Von Roseggers „Waldheimat“, die ihn an seine eigene harte Jugend erinnerte, besonders erbaut (er spendete die beiden Bände im September 1885 Klara Schumann zum Geburtstage!), beschloß Brahms den ihm persönlich unbekannten Dichter zu besuchen, und machte sich eines schönen Morgens zu Fuße nach dem über zwei Stunden weit entfernten Krieglach auf den Weg. Rosegger hat die sonderbare Begegnung unter dem Titel „Ein fremder Herr“ seinem „Weltleben“ eingereiht. Er saß gerade über seinem „Jakob dem Letzten“ — da der Roman 1888 erschien, dürfte der Besuch also erst im zweiten Jahre des steirischen Aufenthalts stattgefunden haben — als ihm die Magd einen fremden Herrn anmeldete ... „Ein untersetzter Mann mit schönem blondem Vollbart, hoher Stirn, dunklem Gesichte, blitzenden Augengläsern, einem grauen Überrock auf der Achsel, einem lichten Sonnenschirm in der Hand“, trat ein: der Fremde setzte sich, trotz der wenig einladenden Bitte,

„einen Augenblick“ Platz zu nehmen, breit nieder, trocknete sich den Schweiß von der Stirn, bemerkte, daß sie für diesen Sommer Nachbarn wären, da er sich in Mürzzuschlag niedergelassen habe usw., und fragte, einen Blick auf das offene Klavier werfend, ob Rosegger denn auch musikalisch sei. Der Dichter erwiderte zerstreut mit einem Satz aus seiner Erzählung, worauf der Störenfried ihn etwas verdutzt ansah, sich nach einer Verlegenheitspause gelassen erhob und freundlich verabschiedete. Zu spät entdeckte Rosegger auf der Visitkarte den Namen des fremden Herrn, der von seiner Frau im Vorübergehen am Hause erkannt worden war. Und nun ging der Jammer des Zerknirschten los. „Mir waren die Füße wie in die Dielen gebohrt, ich fühlte mich gelähmt. Es war überhaupt nicht mehr gutzumachen. Und der Fremde schritt dahin die lange Straße, immer weiter fort, bis von ihm nur noch das lichte, zuckende Scheibchen des Sonnenschirms zu sehen war ... Ohne ein Dankeswort, ohne einen Tropfen Labsal habe ich ihn fortgehen lassen, nicht ahnend, daß er eigens zu mir gekommen war, nicht ahnend, daß ein Mann über die Schwelle meiner Hütte getreten, dessen Name nach 100 Jahren noch klingen wird in deutschen Landen. Erst am Abend zuvor waren wir wieder entzückt gewesen von seinen Sonaten, die meine Frau so schön zu spielen verstand. Mein ältester Knabe spielte Brahms und Brahms und konnte sich nicht genug Brahms spielen, und seine liederlustige Schwester konnte nicht genug Brahms singen ... Was half es, daß der Stuhl, auf dem der Künstler gesessen, mit Ranken und Rosen bekränzt wurde, was hilft es, daß er noch heute der Brahmssessel heißt! ... Nach einigen Tagen wagte ich es und ging nach Mürzzuschlag, ihn zu suchen. Da hieß es: Meister Brahms ist gestern abgereist.“

Hatte Brahms mit dem entfernten Nachbar kein Glück gehabt, so gefielen ihm seine näheren und nächsten darum nicht schlechter. Die aufmerksamen Dienstleute des Advokaten Dr. J. Weiß, der auch im Sulkowskischen Hause wohnte, erfreute er noch viele Jahre später mit Weihnachtsgeschenken, ergötzte sich an den im Hofe spielenden Kindern, die hinter ihm herliefen, wenn er Marmeln und Zuckerln unter sie austeilte, und traf mit den

Honoratioren des Marktes fast täglich in dem renommierten Restaurant des Bahnhofs oder im Extrazimmer des soliden Gasthofes „Zur Post“ zusammen. Die Tischgesellschaft, die sich hier und dort zu den Hauptmahlzeiten einfand, bestand aus den Herren Johann Bleckmann, dem Eigentümer eines Eisenhammers — eine dem Künstler verwandte knorrige norddeutsche Kerngestalt — dem Kaufmann Binder, Baron Merkl-Reinsen, Eisenbahn-Ingenieur Weinberger, Oberförster Leopold Schmoelz, Hauptmann Gutschlhofer, Dr. Adalbert Kupferschmid, dem schöngeistigen Arzt der Kaltwasserheilanstalt, und anderen. Sie hatten ihn alle lieb, und ihm gefiel es, daß sie ihn den großen Mann nicht entgelten ließen, sondern so wenig Umstände mit ihm machten wie mit ihresgleichen. Näher traten ihm Bleckmann und Kupferschmid.[1])

Eine heitere Episode des Sommers 1884 bedeutete das Erscheinen des Malers Enke aus Berlin, der, angeblich zur Erholung, tatsächlich aber, um Brahms zu ein paar Porträtsitzungen zu bewegen, von Simrock nach Mürzzuschlag geschickt worden war. Der Verleger hoffte, so auf gute Art den widerborstigen Autor zu seinem Glücke zu zwingen; denn daß es ein solches sei, von Künstlerhand verewigt, in Person auf die Nachwelt zu kommen, stand für Simrock außer Frage. Brahms war nicht dieser Ansicht, und Enke mußte unverrichteter Sache wieder abziehen. An Simrock schreibt Brahms am 18. August 1884: „Ihr Maler ist

---

[1]) Nach Brahms' Tode war der seiner angegriffenen Gesundheit wegen nach Riva am Gardasee übersiedelte Arzt lange der Konservator einer ihm von Frau Maria Fellinger übermittelten ehernen Brahms-Büste und zugleich der treue, aber machtlose Hüter der mit dem Geschenk verbundenen Idee. Er hat sich alle Mühe gegeben, dem schönen Werke liebevoller Erinnerung in der von Brahms oft besuchten „Aue“ einen Platz als öffentlichem Monument zu sichern, und starb, ehe er sein Vorhaben ausführen konnte. Sein Schwager Toni Schruf, der künstlerisch empfindende Sohn des Mürztales, der Freund Roseggers und Eigentümer der „Post“, stellte die Büste auf hohem Steinsockel unter den Bäumen des Burggartens auf, vor der alten Stadtmauer, die den Rayon seines Gasthofes begrenzt, allen dort nach Brahms und dessen Freunden einkehrenden Deutschen zur Genugtuung und gerechten Freude. Am 3. Juli 1910 wurde das Denkmal enthüllt unter Sang und Klang; Toni Schruf hielt die Festrede, und die Tochter Roseggers legte einen Blumenstrauß mit Grüßen aus Krieglach vor der Büste nieder.

gestern angekommen. Es sind hier viel Ungarinnen — aber einstweilen habe ich ihm keine besonders hübsche zu porträtieren (und sonst) rekommandieren können. Mich will er nicht, ich sehe ihm zu jüdisch aus und soll den Bart abschneiden. Aber im Ernst, ich kann nicht, habe einen zu großen Widerwillen dagegen und schon oft damit gute Maler beleidigt. Auch Feuerbach hat mir das doch sehr übel genommen — leider sagte ich ihm nicht aufrichtig meine Abneigung und hielt ihn immer hin." [1]) Bald darauf meldet er noch einmal: „Enke trägt seinen kranken Leib noch länger herum und klagt über mein jüdisches Gesicht und meinen schlechten Charakter."

Die verhältnismäßig geringe Entfernung Mürzzuschlags von Wien und die verlockende Lustfahrt auf der in mächtigen Serpentinen von der Wiener-Neustädter Ebene bis zur Paßhöhe des Semmering emporsteigenden Gebirgsbahn, welche vor den Augen des Reisenden die wechselvollste Wandeldekoration anmutiger Landschaftsbilder vorüberziehen läßt, stellten den unterbrochenen Verkehr mit Freunden und Bekannten wieder her. Gänsbacher, Epstein, Door, Mandyczewski, Hanslick und Billroth kamen auf Tagespartien zu Brahms, und da dieser sehr gern über den Semmering fuhr, so erwiderte er den einen und andern Besuch, wenn ihn „Geschäfte" in die Stadt riefen, die niemals sehr dringend waren. Auch Klara Schumann erschien, nach Kupferschmids mündlichem Bericht, als gütige Fee der Freundschaft einmal über Mittag in Mürzzuschlag, und Brahms, um ungestört mit ihr sprechen zu können, sorgte dafür, daß das ganze Restaurationszimmer des Bahnhofs geräumt wurde. Ob dies 1884 oder 85 war, läßt sich nicht feststellen, da bei Litzmann (a. a. O.) nichts von diesem Intermezzo zu finden ist. Im Sommer 1885 erhielt die Tischgesellschaft erwünschten Zuwachs durch Erich Schmidt und Emerich Robert, die in der Kaltwasserheilanstalt ihre rebellischen Nerven wieder zur Räson bringen wollten.

Der „schlanke Erich", der als Nachfolger des Universitätsprofessors Wilhelm Scherer eine Zierde der Wiener Lehrkanzel geworden war, jetzt aber im Begriff stand, als neuernannter

[1]) Vgl. II 182 Anm. 1.

Direktor des Goethe-Archivs nach Weimar abzugehen, gehörte zu den heiteren Stammgästen der Gauseschen Tafelrunde, und auch der „sanfte Emerich", der von den Wiener Damen angebetete jugendliche Held des Burgtheaters, entpuppte sich, sobald er die äußere Hülle seiner preziösen Umgangsformen abgestreift hatte, als ein ganz fideles Haus. Zur großen Verwunderung des tonangebenden Mürzzuschlag und zum heimlichen Neide seiner „courfähigen" Hälfte durchlief eines Tages den frommen, züchtigen Ort die grauenvolle Kunde, die drei schönsten Männer am Platze hätten bei Nacht ein Volksfest mit ihrer Anwesenheit beehrt, bei dem es „stoansteirisch" hergegangen sei, und Brahms habe skandalöserweise zum Gaudium aller Anwesenden mit einem munteren „Diandl" geschuhplattelt.[1]) Zuzutrauen ist es ihm gewiß.

Mit mehreren jungen Damen stand Brahms auf dem Gruß- und Neckfuß, ohne sie näher zu kennen. Frau Fritzi Braun in Wien erzählt: „Im Sommer 1885 — es war in Mürzzuschlag — hatte ich das Glück, dem Meister, der in demselben Hause wie wir wohnte, täglich zu begegnen und von ihm immer in liebenswürdiger Weise begrüßt und angesprochen zu werden. ‚Na, wie geht's,' fragte er mich einmal, als wir uns vor dem Hause trafen. ‚Danke, sehr gut,' antwortete ich, ‚darf auch ich fragen, wie es Ihnen geht?' — ‚Mir?' erwiederte er gedehnt, ‚mir kann es heute nur so gehen wie Ihnen, aber genau nur so wie Ihnen.' — Erstaunt und verständnislos zugleich sehe ich ihn an, und er sagt mit dem gewissen Ton und dem schelmischen Augenblinzeln, die Anzeichen seines gutmütigen Spottes waren: ‚Denken Sie nur: gestern stehe ich hier auf demselben Fleck und höre Ihrem wunderschönen Klavierspiel zu . . . kommen zwei Damen sachte heran, stellen sich knapp vor mich hin, und die eine flüstert der andern zu: Hörst du?

---

[1]) Das Gaudium, Brahms tanzen zu sehen, wurde dadurch noch gesteigert, daß er, der Rhythmiker par excellence, auf dem Tanzboden weder einen richtigen Schritt tun, noch Takt halten konnte. Wir haben einmal bei Doors eine Quadrille à quatre aufgeführt, da Brahms behauptete, den Contre aus dem F. F. zu verstehen, die sich schon nach der dritten Figur unter allgemeinem Gelächter in ein chaotisches Durcheinanderstolpern auflöste. Auch Johann Strauß, der Walzerkönig, mußte die praktische Ausübung angeborener Herrschaftsrechte seinen Untertanen überlassen.

Brahms spielt.‘ — Er nannte mich dann ‚seine Doppelgängerin‘ und führte den Scherz noch weiter fort, als er Herrn und Frau Dr. Fellinger mit der Geigerin Marie Soldat auf Besuch bei sich und mich dazu eingeladen hatte, um einer improvisierten musikalischen Unterhaltung beizuwohnen. Eine unvergeßlich schöne Stunde, an die mich glücklicherweise ein darauf bezügliches Blatt von seiner Hand erinnern darf. — Infolge längerer Abwesenheit von Wien hatte ich sein Violinkonzert noch nicht gehört, kannte es auch nicht, und fragte, von wem denn die Kadenz darin sei. Sofort replizierte Brahms: ‚Die wird und könnte wohl von Ihnen sein, — da Sie ja für mich spielen, werden Sie wohl auch für mich komponieren müssen. Was wird da aus dem armen Brahms werden?‘ Er lachte sein eigentümliches Lachen, in das die anderen um so herzlicher einstimmten, als er ihnen auch gleich die frühere Begebenheit erzählte.“

Ende Juni 1885 schrieb mir Brahms nach Leopoldskron bei Salzburg, hoffentlich gefalle es mir in „dortigem Sumpfe“ ausgezeichnet, sonst täte es ihm doppelt leid, daß hier (in Mürzzuschlag) so manches ganz behagliche Nestchen leer stehe, und als ich ihn Anfang Juli zu einer gemeinsamen Fahrt nach München zu verführen suchte, antwortete er am 9.:

„In den heißesten Sommertagen nach München? Nein, trotz Paul Heyse — Nein! Sie aber werde ich wohl sehen; denn ich habe vor, etwa im August nach Salzburg und Berchtesgaden zu gehen. Wie herrlich schön es bei Ihnen ist, brauche ich aber nicht erst zu lernen, und mit Mürzzuschlag habe ich nicht renommiert. Dort ist es nur leider nicht so praktisch für einen ‚einschichtigen‘ Herrn, wie ich es bin. Desto vergnügter aber werde ich die Herrlichkeit anschauen und Sie beneiden, — daß es Ihnen eben praktisch ist!

Feuer hatten wir hier; etwas mehr Wind oder weniger feste Mauern, und ich hätte mein hübsches Logis nicht mehr. Meine Sachen waren schon zweimal über die Straße gebracht! Wissen Sie denn, daß gerade vor meiner Ankunft hier ein Erdbeben war, und ich die Zimmer wüst und voll Risse fand?“ ....

Aus der für den August projektierten Salzburger Reise, deren Ziel Frau Schumann und Herzogenbergs waren, die auf dem

Salzberg bei Berchtesgaden wohnten, wurde nichts, weil Brahms Anfang August noch mit dem Finalsatz seiner neuen Symphonie beschäftigt war, und Ende August, wo er hätte kommen können, Herzogenbergs von zwölf Mann Verwandtenbesuch belagert waren.[1])

Von seinem Klavierspiel habe auch ich bei einem Besuch in Mürzzuschlag profitiert. Ich hatte ihm 1884 versprochen, einmal hinzukommen, und löste mein Wort ein, ehe ich mit den Meinigen nordwärts in die deutsche Heimat zog. Ohne mich anzumelden und ohne mich bei meiner Ankunft nach seiner Wohnung zu erkundigen, — ich verließ mich bei derartigen Gelegenheiten immer auf mein Glück — ging ich vom Bahnhof in den Ort und die lange Hauptstraße bis an ihr Ende hinab. An der Ecke eines Hauses, das mir durch seine eigentümliche Bauart auffiel, hörte ich durch die geschlossenen Fenster des ersten Stockwerkes das Presto aus der Bachschen g-moll-Sonate für Solovioline, das von Brahms in doppelter Bearbeitung auf das Klavier übertragen worden ist; auch der gedämpfte Schall verriet die Hand des Meisters. Nunmehr meiner Sache sicher, klopfte ich bei ihm an, und wir flanierten vor Tische zwei Stunden umher. Unterwegs sprachen wir über die Charakteristik der Tonarten — ein beliebtes und ergiebiges Streitobjekt. Brahms konzedierte, als ich ihm versicherte, ich hätte von jeder Tonart ein bestimmtes, näher nicht zu beschreibendes Klangbild im Kopfe, diese, wie er meinte, vom Orchester abgezogene Fähigkeit, negierte sie aber, sobald es sich um das indifferente Klavier handle. Im Parterrezimmer eines Hauses, an dem wir vorüberkamen, wurde (sehr mittelmäßig) Klavier gespielt, und wir blieben stehen. Das Instrument, ein alter Klapperkasten, war um zwei Töne herabgestimmt, und der Spieler präludierte, offenbar nach einer steifen Modulationsschule, um aus einer entlegenen Tonart nach h-moll zu kommen. Es klang aber wie g-moll, und wir waren betroffen, als sich das kleine schwermütige Mozartsche Adagio in h-moll daraus entwickelte. „Na, sehen Sie", sagte Brahms triumphierend, „klingt es in g etwa anders?" Es half mir nichts, daß ich entgegnete, ich hörte es nicht in g, sondern in h, obwohl ich ganz genau

[1]) Briefwechsel II 72 f.

wüßte, daß die absolute Höhe der Tonika eine Terz tiefer läge. „Weil Sie das Stück kennen!“ Ich fragte ihn darauf, ob er sich Schuberts h-moll-Symphonie, das Sanctus und Agnus Dei aus Beethovens Missa solemnis oder die h-moll-Messe von Bach und die Alt-Arie aus der Matthäus-Passion mit Violine in irgendeiner anderen Molltonart vorstellen könne. „Warum nicht? Meinetwegen in hes-es-moll“ brummte er ein wenig unsicher, aber verstockt. „Nun, und Ihre eigenen Klavierstücke, das Kapriccio aus op. 76 und die erste Rhapsodie? Sind sie nicht an ihre Tonart gebunden, mit der sie geboren sind, und gibt nicht sie dem einen, trotz seiner neckischen Anmut, den Anflug von Dämonie, dem andern seine beklommene Leidenschaft?“ Er wollte sich auf Zufälligkeiten ausreden, aber ich merkte, daß er mir im stillen recht gab; er bestätigte es auch später durch ein schlagendes Beispiel. Dem Sänger Gustav Walter zuliebe, der das „Minnelied“ („Holder klingt der Vogelsang“) aus dem Manuskript mit Brahms probierte, transponierte er es nach C-dur, und jammerte dann, nachdem es gedruckt war, den Freunden vor, daß er es nicht in der ursprünglichen Tonart D gelassen habe, da habe es viel frischer geklungen.

Bei Tische scherzte er: „Schade, daß Sie sich nicht vorher angemeldet haben, ich hätte Ihnen ein großartiges Diner bestellt, und den Bahnhofrestaurateur auch sonst gehörig auf Sie vorbereitet. Sie hätten neulich die Gesichter von Gänsbacher, Door und Epstein sehen sollen, als sie zahlen wollten, und der Wirt ihnen mit vielen Komplimenten ganz ernst erklärte, er wisse die Ehre gar nicht hoch genug zu schätzen, die seinem bescheidenen Pappdache widerfahren sei, von so illustren Gästen nehme er keinen Kreuzer. Übrigens“, setzte er mit lustigem Augenblinzeln hinzu, „bei Ihnen muß man sich mit so was verdammt in acht nehmen, sonst kriegt man am Ende wieder ein Schmähgedicht für seine menschenfreundliche Absicht.[1]) Zur Strafe zahlen Sie sich Ihren Rostbraten selbst, und ich ‚poniere‘ Ihnen bloß einen Schwarzen.“

In dem oben mitgeteilten, nach Salzburg adressierten Briefe

---

[1]) Bezieht sich auf meine übertriebene Empfindlichkeit, der ich in einem ähnlichen Falle in Versen Luft gemacht hatte.

erwähnt Brahms, daß er durch Erdbeben und Feuer beinahe um sein hübsches Logis gekommen wäre. Der Schaden war so beträchtlich, daß er vierzehn Tage in der „Post“ auf die Wiederherstellung seines Zimmers warten mußte. Als sich die Erdstöße später, wenn auch schwächer, wiederholten, blieb er vollkommen ruhig und lächelte über die Angst der andern Hausbewohner, die fassungslos ins Freie stürzten. Zu seiner Klavierspielerin und Kadenzenkomponistin meinte er, ein solches Naturereignis könne ihn zwar ergreifen, aber nicht erschrecken. Den unerschütterlichen Gleichmut seiner großen Seele bezeugt auch Dr. Kupferschmid in „Mürzzuschlags Kur- und Fremdenblatt“ vom 12. August 1905. Unser Erzähler kommt u. a. auch auf jene Feuersbrunst zu sprechen. In der Werkstätte eines Zimmermanns — ebenfalls zum Sulkowskischen Hause gehörig — brach das Feuer aus und wütete dort am ärgsten. Es galt, dem armen Manne sein Handwerkszeug, seine Waren und Vorräte zu retten, ehe er zum Bettler wurde. Brahms eilte ohne Besinnen, so wie er war und gewöhnlich am Arbeitstische saß, in Hemdsärmeln, hinunter, half das Gerät herausschleppen, griff bei den Löscheimern energisch zu und ermunterte alles durch sein Beispiel, so daß andere, die nur zugegafft hatten, darunter auch elegante Stadtherren, an dem Rettungswerke sich beteiligten. Das Feuer drohte auf sein Haus überzugreifen; man sagte es ihm und erwartete, er werde nun auch an sich denken. Er stutzte und besann sich eine kurze Weile, blieb dann aber bei den Eimern und beförderte sie weiter. Dr. Fellinger entriß dem Widerstrebenden endlich den Wohnungsschlüssel und brachte wenigstens das Kostbarste, das Manuskript der e-moll-Symphonie, in Sicherheit. Als ihm hinterher seine Renitenz vorgeworfen wurde, sagte er nur: „Ach, die armen Leute haben es nötiger gehabt, daß man ihnen helfe, als ich!“ Nicht genug an alledem, nahm er sich auch noch des armen Zimmermanns und seiner Familie so werktätig an, daß es den Abgebrannten nach ihrem Unglück besser erging als zuvor.

Die Erlebnisse der beiden Sommer, die Brahms in Mürzzuschlag zubrachte, trennen und schließen sich eng aneinander, gleich den Teilen seiner hier geschaffenen vierten und letzten Symphonie. Ganz allmählich und nicht in ununterbrochenem Zuge

gedieh ihm das gewaltige Werk heran, das am Scheidepunkt der Sommersonnenwende seines Lebens stehen blieb, als das leuchtende Merkzeichen höchster persönlicher Kunstentwickelung und als das ergreifende Denkmal einer in schweren Kämpfen errungenen objektiven, die schärfsten Gegensätze versöhnenden, abgeklärten Weltanschauung. Die Hälften, in welche die Symphonie zu zerfallen drohte, ehe sie der über ihr schwebende Geist zu einem vollkommenen Ganzen zusammenfügte, werden zeitlich bestimmt durch die Jahre 1884 und 1885. Im ersten Sommer entstanden Allegro und Andante, im zweiten Scherzo und Finale.

Ehe wir uns an die Deutung der Rätsel heranwagen, die uns diese musikalische Sphinx aufgibt, wollen wir vorausschicken, was wir durch Brahms und andere von der Entstehungsgeschichte des Werkes erfahren. Am 19. August 1884 ist Brahms bereits soweit mit seiner Arbeit im Klaren, daß er Simrock einen zarten Wink zu geben nicht widerstehen kann — ein Zeichen für die (augenblickliche) Freude am Gelingen! Nachdem er ihn mit der Bemerkung überrascht und beunruhigt hat, sein Kopist sei fleißig und schreibe alles mögliche für ihn (Simrock) — und andere, womit er auf die Gesangskompositionen von op. 91—97 und die vielen lukrativen Offerten anspielt, die von Verlegern des In- und Auslandes tagtäglich bei ihm einliefen, sagt er: „Mir scheint aber, ich nehme besseres Papier mit mehr Systemen.“ Das heißt mit anderen Worten: ich bin dabei, eine Orchesterpartitur anzulegen. Wie weit er bei seiner Rückkehr nach Wien, die erst am 16. Oktober erfolgte, mit dem Niederschreiben der Partitur gekommen war, entzieht sich unserer Kenntnis; doch ist anzunehmen, daß er Allegro und Andante fertig nach Wien mitbrachte. In seinem Notizkalender von 1884 steht „Lieder op. 95“, darunter: „IV. Symphonie. Die ersten Sätze“ angemerkt, in dem von 1885: „IV. Symphonie. Finale und Scherzo“. Die Reihenfolge verdient Beachtung. Am 2. Dezember 1884 fragt Klara Schumann, die immer beleidigt und eifersüchtig auf andere war, wenn Brahms ihr keine Neuigkeiten über sich und seine Kompositionen mitteilte: „Du schreibst mir von Gesangssachen, die ich aber noch nicht sah, und viel höre ich von einer IV. Symphonie?“ Wahrscheinlich hatte Simrock richtig gemutmaßt, weiter phantasiert und geplau-

dert, oder ein Besucher bei Brahms ein Stück Partitur liegen sehen und Lärm geschlagen. Denn auch Frau v. Herzogenberg bittet schon am 13. September um die öfter gespendete Gunst, sie „avant la lettre in ein liebes Opus hineingucken zu lassen“. Brahms antwortet darauf, mitzuteilen habe er leider nichts Gescheidtes; denn auch so was, wie beiliege („als freundlichster Gruß“) habe schon der Verleger. Er speist die Mahnerin mit dem Bratschenliede „Gestillte Sehnsucht“ op. 91 Nr. 1 ab. Vier Wochen später wollen Herzogenbergs wissen, „ob die vierte Symphonie wahr ist“. „Julius Röntgen behauptet's, Heinz sagt aber, so was hätten Sie uns nicht solange verheimlicht, das wäre zu unfreundlich für einen freigebigen Menschen wie Sie.“ Brahms schweigt. Bis zum Januar 1885 gibt Frau v. Herzogenberg Ruhe. Am 11. fragt sie dringender: „Wann, wann werden Sie uns den Partezettel schicken über die Geburt Ihres jüngsten geheimnisvollen Opus?“ Brahms beschwichtigt sie mit einem Exemplar der ihm von Gustav Wendt gewidmeten Sophokles-Übersetzung. Am 3. Juni erfolgt geradezu eine direkte Aufforderung von derselben Seite, „das Streichquartett oder die Symphonie oder wie sonst das Ding heißen mag“ zu schicken, ehe es in die Welt hinausgehe. Brahms ignoriert das Begehren abermals und hilft sich mit Empfehlung einer Freundin aus der Verlegenheit. Erst am 29. August kommt er von selber mit der Anfrage, ob er Herzogenbergs etwa das Stück eines Stückes von sich schicken dürfe. „Im allgemeinen“, setzt er hinzu, „sind ja leider die Stücke von mir angenehmer als ich, und findet man weniger daran zu korrigieren?! Aber in hiesiger Gegend (Mürzzuschlag) werden die Kirschen nicht süß und eßbar — wenn Ihnen das Ding also nicht gefällt, so genieren Sie sich nicht. Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.“ Das „Stück eines Stückes von ihm“, das er endlich als Kostprobe nach Berchtesgaden abgehen läßt, war der erste Satz der e-moll-Symphonie nebst dem Anfang des zweiten, der auf dem letzten Blatte der Partitur stand. Dabei tut er so, als habe er es noch in der Hand, sein Werk unvollendet liegen zu lassen, als wolle er die Fortsetzung von dem Urteil der Freunde abhängig machen. Aus einem zur selben Zeit an Bülow abge-

gangenen Briefe aber erfahren wir den wirklichen Sachverhalt. Er schreibt:

„Lieber und verehrter Freund, leider ist es mit dem Klavierkonzert, das ich gern geschrieben hätte, nichts Rechtes geworden. Ich weiß nicht, sind die beiden vorigen zu gut oder zu schlecht, aber sie sind mir hinderlich.

Ein paar Entr'actes aber liegen da — was man so zusammen gewöhnlich eine Symphonie nennt. Unterwegs auf den Konzertfahrten mit den Meiningern habe ich mir oft mit Vergnügen ausgemalt, wie ich sie bei Euch hübsch und behaglich probierte, und das tue ich auch heute noch — wobei ich nebenbei denke, ob sie weiteres Publikum kriegen wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima — die Kirschen hier werden nicht süß, die würdest Du nicht essen! Leider weiß ich jetzt nur einen praktischen Kopisten in Wien, und der kommt erst am 15. September (mit der Straußschen Kapelle) zurück.[1]" ...

Wüllner erfährt am 4. Oktober von Brahms, daß er eine neue Symphonie geschrieben hat, mit den Worten: „Wenn ich ein Chorwerk hätte, würde ich jedenfalls vor allen an Dich denken. Eine Art Nr. 4 aber, auf die gar kein Text paßt, will ich nächstens in Meiningen probieren, wo das sehr gründlich geschehen kann, ohne daß ein Konzert die Konsequenz ist! Ich zweifle, daß obgedachte Nr. 4 dafür geeignet ist!" ...

Am 24. Oktober ladet er Bülow und sich (von Meiningen aus) bei Beckeraths in Wiesbaden zum Besuch ein mit den Worten: „Ich führe hier übermorgen, Sonntag, eine neue traurige Symphonie auf. Montag und Dienstag denke ich in Weimar andächtig zu bummeln. Dort werde ich nach einem Briefe poste restante fragen, und im günstigen Falle könnte Frau Laura am Mittwoch-Abend zwei Herren von der Bahn holen! Am 3. November spielen wir Meininger dieselbe Symphonie in Frankfurt — für Wiesbaden ist sie nicht gut genug! Mürzzuschlag hat auch nicht so warmes Klima — von dem anregenden Violinspiel der Wiesbadener nicht zu reden!" ...

---

[1]) Der von Brahms auch als Mensch und engerer Landsmann geschätzte Violoncellist William Kupfer.

Wenn Brahms seinen neuen Schöpfungen gegenüber in der Regel etwas mißtrauisch und unsicher war, so traute er der e-moll-Symphonie ganz besonders wenig zu. Die Erfahrungen, die er noch vor einer Orchesterprobe mit ihr machen mußte, gaben seinen Zweifeln recht und stimmten ihn tief herab. Er hatte der Sendung an Herzogenbergs am 4. September eine Karte nachfliegen lassen, mit der kurzen Bitte, sie möchten das Stück, falls es ihnen einigermaßen „scheinen" sollte, Frau Schumann vorspielen, in das Partiturfragment überdies für Frau Elisabet, um sie desto sicherer zu gewinnen, die Manuskripte zweier neuen Lieder („Meerfahrt" und „Wir wandelten"), die gleich beim ersten Anhören ihre Lieblinge wurden, als Fürsprecher eingepackt. Und nun erhielt er zum Dank dafür beinahe mit wendender Post einen Zettel voll Entschuldigungen, die wie Ausreden klangen; sie müßten schon zwei Tage früher abreisen, ein Besuch habe Frau Elisabet die beste Zeit geraubt, sie balge sich mit den Hörnern und Trompeten herum, sie werde morgen bei Frau Schumann schlecht bestehen, wenn sie sich überhaupt vermäße, das Stück ohne gehörige Vorbereitung bei ihr zu spielen, dazu ein paar schöne Phrasen, das Aufmutzen einer Selbstreminiszenz und schließlich das mit „wenn möglich" verklausulierte Versprechen: bald mehr! Als die Partitur zum festgesetzten Termin ohne ein Wort zurückkam und dann Wochen hingingen, ohne daß etwas, weder von Herzogenbergs noch von Klara Schumann, verlautete, gewann es Brahms über seinen Stolz, einer Notensendung an Heinrich v. Herzogenberg vom 30. September kleinlaut die mißmutigen Worte mitzugeben: „Meine neuliche Attacke ist ja gründlich mißlungen (und eine Symphonie dazu). Nun bitte ich aber Ihre liebe Frau, ihr hübsches Talent zum Hübsche-Briefe-Schreiben nicht zu mißbrauchen — mir nachträglich nichts vorzuflunkern." Klara (deren Tagebuch sich über die Bekanntschaft mit der Symphonie ausschweigt) erwähnte erst in einem späten Briefe, in dem sie sich für Geburtstagswünsche bedankte, daß Frau v. Herzogenberg und sie mit Feuer über die Partitur hergefallen seien, daß Elisabet sie bewunderungswürdig gespielt habe, daß „verschiedentlich" von ihnen geschwärmt worden sei, besonders in der Durchführung, daß sie sich aber nicht erlauben würde, ein Urteil

zu fällen, ohne den Gesamteindruck durch das Orchester gehabt zu haben.

Nun holte zwar Frau v. Herzogenberg das Versäumte trotz ihres Umzuges von Leipzig nach Berlin reichlich nach in einem mit Notenbeispielen gespickten, sie vollkommen entlastenden Schreiben, das sich mit der Karte von Brahms kreuzte, beging aber die Unvorsichtigkeit, zu ihrer Rechtfertigung den Anfang eines Briefes mitzuschicken, den sie noch am Königssee, am Tage nach ihrem Besuche auf Vordereck, für Brahms aufgesetzt hatte. Dieses eines großen Schriftstellers würdige Brieffragment ist vielleicht das Scharf- und Feinsinnigste, was die geniale Frau über Musik geschrieben hat. Nur wollte das Unglück, daß die treffende Art, wie sie ihren ersten schwankenden Eindruck fixierte, weit mehr überzeugte als der reservierte Widerruf, mit dem sie das rückhaltlos Ausgesprochene zu annullieren suchte.

„Es geht mir eigen mit dem Stück“, bekennt die aufrichtige Frau, „je tiefer ich hineingucke, je mehr vertieft auch der Satz sich, je mehr Sterne tauchen auf in der dämmerigen Helle, die die leuchtenden Punkte erst verbirgt, je mehr einzelne Freuden habe ich, erwartete und überraschende, und um so deutlicher wird auch der durchgehende Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht. Man wird nicht müde, hineinzuhorchen und zu schauen auf die Fülle der über dieses Stück ausgestreuten geistreichen Züge, seltsamen Beleuchtungen rhythmischer, harmonischer und klanglicher Natur, und Ihren feinen Meißel zu bewundern, der so wunderbar bestimmt und zart zugleich zu bilden vermag; und soviel steckt darin, daß man gleichsam wie ein Entdecker und Naturforscher frohlockt, wenn man Ihnen auf alle Schliche Ihrer Schöpfung kommt!

Aber da ist auch der Punkt, wo ein gewisser Zweifel anhakt, der Punkt, den mir selber ganz klarzumachen mir so schwer wird, geschweige denn, daß ich was Vernünftiges darüber vorzubringen wüßte. Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen dalägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur einen

schwachen Anteil haben könnte. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, daß ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefaßt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären. Schieben Sie das auf die abstrakte Art meiner Bekanntschaft mit dem Stück, das natürlich gehört sein will, um seine ganze Kraft zu offenbaren — etwas bleibt vielleicht wahr daran, wenn nicht, so bin ich selig, mich getäuscht zu haben.

Mich will bedünken, daß, wenn es in der Gesamtwirkung dennoch einfach und unmittelbar erscheint, es dies gleichsam nur auf Kosten der darüber ausgebreiteten Schlinggewächse geistreicher Detailkombinationen erreichen kann, über die man hinwegsehen muß, um den Kern voll und ganz zu schmecken und zu genießen. Man ist förmlich wie auf der Jagd nach einem Brocken dieses und jenes Themas, ja, wo es einmal auch nicht steckt, wittert man es und wird unruhig. Man möchte einmal die Hände falten, die Augen schließen und dumm sein dürfen, an dem Herzen des Künstlers ruhen und nicht so rastlos von ihm in die Weite getrieben werden. Man fühlt wohl, wie man wächst in seiner Hand, und daß nur er so scharf blickt und uns geistig so erregen kann; aber da wir ihn auf anderen Wanderungen schon kennen gelernt, wo er gewaltig und sänftigend zugleich auf uns wirkte, so träumen wir davon und möchten wieder ebenso an seiner Seite schreiten. — —

Sehen Sie, deshalb sagt einem auch die Durchführung am allermeisten zu, weil das der Ort ist, wo man gefaßt ist auf die wildverwachsenen dunkeln Zweige, wo man Gespenster (Revenants) im Dunkeln sehen will, die wilde Jagd all der zerrinnenden und wieder zusammenfließenden bekannten Gestalten — aber: Anfang und Ende, zu reich mit Feinheiten bedacht, büßt etwas ein von seiner Macht. Gott möge mir den unwillkürlichen Reim vergeben . . ."

Ähnlich wie Klara Schumann und Herzogenbergs erging es anderen aufrichtigen Freunden des Komponisten: sie bewunderten wohl die hohe, auch von Brahms zuvor kaum erreichte Meisterschaft des Satzes, vermißten aber jenen unmittelbaren Ausdruck der Empfindung, der allein auf die großen Massen wirkt,

und fanden, da ein derartiges Werk doch wie das Drama zuerst und zuletzt auf allgemeine volkstümliche Wirkungen abzielt, in dieser Beziehung die Vierte Symphonie stark im Nachteil gegen ihre Vorgängerinnen, namentlich gegen die so schnell populär gewordene Dritte. Daß es sich bei dieser Nummer Vier nicht allein um den notwendigen „Phantasie-Gegensatz“, sondern um grundlegende Neuerungen handelte, und daß nur der Mangel an leichter Auffassung und rascher Orientierung zu beklagenswerten Mißverständnissen führte — daran dachte niemand.

Ende September 1885 besuchte uns Brahms, wie er es nach jeder längeren Trennung zu tun pflegte. Nachdem wir beim Kaffee über die Erlebnisse des Sommers gesprochen hatten, fragte ich ihn, ob er uns aus Mürzzuschlag nichts mitgebracht habe. „Ach, Sie wollen wohl wissen, ob ich wirklich unvorsichtig mit dem Komponieren umgegangen bin?“ entgegnete er. (In meiner Antwort auf seinen Brand- und Erdbebenbrief hatte ich gescherzt, das Feuer sei wahrscheinlich aus dem Finale eines neuen Quartetts ausgebrochen, weil er ausnahmsweise einmal unvorsichtig mit dem Komponieren umgegangen wäre.) „Also ein Quartett!“ rief ich aus, „das freut mich.“ „Gott bewahre,“ sagte er, „so vornehm sind wir nicht. Ich habe nur wieder mal so 'ne Polka- und Walzerpartie zusammenkomponiert. Wenn Sie durchaus wollen, spiele ich sie Ihnen vor.“ Ich ging das Klavier zu öffnen. „Nee“, wehrte er ab, „lassen Sie nur, so einfach ist die Geschichte nicht. Da muß Nazi 'ran.“ Er meinte Ignaz Brüll und ein zweites Klavier. Nun begriff ich, daß ein größeres Orchesterstück, wahrscheinlich eine Symphonie, gemeint war, hütete mich aber, weiter zu fragen, weil ich zu bemerken glaubte, daß es ihm schon wieder leid tat, soviel ausgeplaudert zu haben. Es gehörte zu seinen Eigentümlichkeiten, über alles, was ihn und seine Arbeiten betraf, möglichst wenig Worte zu verlieren. Zwischen Teilnahme und Neugier der Menschen wußte er nicht immer zu unterscheiden, und man konnte mit Sicherheit auf eine (manchmal verletzende) Abfertigung rechnen, wenn er argwöhnte, man wolle ihn ausholen.

Wenige Tage danach lud er mich zu einer „ehrbaren Annäherung“, einer musikalischen Unterhaltung in Friedrich Ehrbars Klavierniederlage ein. Dort traf ich Hanslick, Billroth, Brüll, Hans

Richter, C. F. Pohl und Gustav Dömpke. Während Brahms und Brüll spielten, wendeten ihnen Hanslick und Billroth die Notenblätter um. Dömpke und ich lasen mit Richter in der Partitur nach. Es war alles wie vor zwei Jahren bei der Probe zur Dritten Symphonie und doch wieder ganz anders. Nach dem wundervollen Allegro, einem der gehaltreichsten, aber auch gedrungensten und knappsten Brahmsschen Sätze, erwartete ich, daß einer der Anwesenden wenigstens in ein lautes Bravo ausbrechen würde. Meine Wenigkeit glaubte damit den älteren und berufeneren Freunden des Meisters nicht vorgreifen zu dürfen. Richter murmelte etwas in seinen blonden Bart hinein, was Weithörigen für einen Ausdruck der Zustimmung gelten konnte, Brüll räusperte sich und rutschte schüchtern und verlegen auf seinem Sessel hin und her, die andern schwiegen hartnäckig, und da auch Brahms nichts sagte, so trat eine ziemlich lähmende Stille ein. Endlich gab Brahms mit einem knurrigen: „Na, denn man weiter!“ das Zeichen zur Fortsetzung, da platzte Hanslick nach einem schweren Seufzer, als ob er sich erleichtern müßte und doch fürchtete, zu spät zu kommen, noch schnell heraus: „Den ganzen Satz über hatte ich die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.“ Alles lachte, und die beiden spielten fort. Das fremdartig klingende, melodiegesättigte Andante gefiel mir ausnehmend gut, und ich ermannte mich, da wieder keiner mit der Sprache herausrückte, zu irgendeiner dröhnenden Banalität, die womöglich noch unangenehmer wirkte als das beängstigende Stillschweigen. Das verstruwwelte, grimmig-lustige Scherzo aber kam mir im Verhältnis zu den vorhergegangenen Sätzen allzu unbedeutend vor, und der gewaltige Passacaglio des Finales, die Krone aller Brahmsschen Variationensätze, schien mir kein rechter Abschluß für die Symphonie zu sein. Obwohl der freundliche Eigentümer des Etablissements hinterher bei einem opulenten Nachtmahle in liebenswürdigster Weise den Wirt machte, auch noch mancherlei Anmutiges in Scherz und Ernst vorgebracht wurde, kam es doch zu keiner, der Weihe des Abends würdigen Stimmung. Jedem von uns schien etwas Unausgesprochenes auf dem Herzen zu liegen, das nicht herunter wollte. Als ob wir uns verabredet hätten, über alles, nur nicht über die Symphonie zu sprechen, umgingen wir

den heiklen Gegenstand und begnügten uns damit, den Autor hochleben zu lassen.

Auf dem einsamen Heimwege ließ ich das Vernommene noch einmal im Geiste an mir vorüberziehen, und je mehr ich über seine Einzelheiten und ihr Verhältnis zum Ganzen nachdachte, desto lebhafter bestärkte ich mich in der Meinung, daß Brahms ausnahmsweise einmal von seiner klaren, unerbittlich strengen Selbstkritik im Stich gelassen worden sei, daß er ein Werk geschaffen habe, das trotz alles staunenswerten Details sich kaum neben seinen anderen werde behaupten können, daß er sich einen eklatanten Mißerfolg damit holen müsse. Nach den Erfahrungen, die wir im Guten und Bösen bei der ersten Aufführung der F-dur-Symphonie gemacht hatten, hörte ich schon das Hohngeschrei und Zischen seiner offenen Gegner, sah das schadenfroh grinsende Bedauern seiner heimlichen Neider und fühlte die bittere Kränkung seines verletzten Künstlerstolzes mit. In der Nacht, die ich mir mit solchen Gedanken verstörte, wuchsen die eingebildeten Gefahren für ihn ins Ungeheuerliche an, und ich eilte am nächsten Morgen frühzeitig zu ihm in die Karlsgasse. Nichts Geringeres hatte ich vor, als Brahms meine Zweifel vorzutragen, deren Berechtigung nachzuweisen und ihn von der Notwendigkeit zu überzeugen, daß er die bereits von den Philharmonikern zur Aufführung angekündigte Symphonie zurückziehen und umarbeiten müsse. Wie er meine ungebetene Kritik aufnehmen würde, wagte ich mir gar nicht näher auszumalen; aber ich war fest entschlossen, und wenn es mich seine Freundschaft kosten sollte, zu tun, was ich für die Pflicht der meinigen hielt. Ich fand ihn auffallend weich und milde gestimmt, und sein bekümmertes Gesicht wurde immer nachdenklicher und trauriger, je eifriger ich in ihn hineinredete. Ohne viele Umschweife hatte ich ihm gleich gestanden, was mich so früh zu ihm führte, und auf sein „Also, schießen Sie los!“ hielt ich mit meinen Bedenken nicht zurück.

„Natürlich“, fing er an, „habe ich schon gestern gemerkt, daß Ihnen die Symphonie nicht gefällt, und das tut mir aufrichtig weh. Wenn Leuten wie Billroth, Hanslick oder Ihnen meine Musik nicht gefällt, wem soll sie dann gefallen?“ — „Nein, so schlimm ist es, was mich betrifft, nun ganz und gar nicht“, be-

teuerte ich; „was Hanslick und Billroth oder die andern denken, weiß ich nicht, denn ich habe mit keinem von ihnen gesprochen. Ich weiß nur, daß, wenn ich so glücklich wäre, der Komponist eines solchen Werkes zu sein, ich mich nicht damit begnügen würde, drei an sich sehr herrliche Sätze zusammengestellt zu haben, sondern daß ich noch viel genauer zusehen würde, ob sie sich auch zusammen vertragen. Ginge es nach meinem Geschmack, ich würfe das Scherzo mit seinen abrupten Haupt- und ziemlich banalen Nebengedanken in den Papierkorb, gäbe die großartige Chaconne als selbständiges Variationenwerk heraus und erfände zwei neue Sätze, die besser zu den andern paßten.“ Nachdem ich dies und mehr in heftiger und aufgeregter Weise unter starkem Herzklopfen herausgewürgt und gestoßen hatte, — im heiseren Ton einer persönlichen Beleidigung — erschrak ich über meine Verwegenheit und sah einer beschämenden Zurechtweisung mit aller möglichen Fassung entgegen. Aber es erfolgte nichts dergleichen, nicht einmal eine Grobheit oder ein schlechter Witz. Ruhig und beinahe liebevoll ging er auf meine Vorwürfe und Bedenken ein, suchte sie mit sachlichen Gründen zu entkräften und zu zerstreuen. Den dritten Satz wolle er nicht verteidigen; denn über den Wert von Melodien wäre nicht zu streiten, auch klinge gerade dieses Scherzo nicht auf dem Klavier, es sei rein fürs Orchester gedacht und berechnet. Das Finale wollte er mit dem Hinweis auf den Schlußsatz der „Eroika“ rechtfertigen, ohne den Gehalt und Wert beider Sätze in Vergleich zu ziehen, rein in formeller Rücksicht. Beethoven habe in seinen Sonaten und Symphonien sich nicht geniert, mit Variationen abzuschließen. Das Finale der „Eroika“ sei zwar keine Chaconne, aber doch ein ziemlich strenger Variationensatz, der das festliegende Baßthema gehörig respektiere. Ich war so naseweis, seiner Replik in einer Duplik entgegenzuhalten, daß ich von einer Steigerung, wie sie nicht nur die „Eroika“, sondern auch seine eigenen früheren Symphonien zum Schlusse bringen, hier nichts bemerkt hätte, woran wohl das eigensinnige Festhalten an der alten, so wunderbar neu belebten Form schuld sei; daß Beethoven den höchsten Gipfel erst erreiche, nachdem er den obstinaten Baß für immer entlassen habe, um der freigewordenen, im Andante verklärten Melodie seines Kontrapunktes zu dem ihr gebührenden Triumphe zu verhelfen, usw.

So redeten wir über zwei Stunden hin und her, und er sagte endlich: „Die Symphonie zurückzuziehen, habe ich keinen Grund. Was ich mir eingebrockt habe, werde ich auch ausessen. Die Schreier im Parterre sind mir Wurst, das übrige Publikum, unter uns gesagt, dito. Es kann ja sein, daß Sie recht haben. Aber wir wollen doch erst mal hören, was das Orchester dazu meint. Wir wissen ja beide nicht, setzte er mit leisem Lächeln hinzu, wie das Werk klingt. Am Klavier und ohne Animo — das will doch nichts heißen! Ich fahre übrigens nächster Tage nach Meiningen. Vielleicht verhelfen wir sogar dem garstigen Scherzo noch zu einem erträglichen Gesicht. Jedenfalls danke ich Ihnen, daß Sie sich meinetwegen gesorgt und bemüht haben. Hoffentlich ohne Not." [1])

Einstweilen sollten die Zweifler leider im Recht bleiben. Es kam so, wie ich es vorausgesehen und gesagt, obwohl sich Brahms bald nach seiner Rückkehr von Meiningen sehr befriedigt über das Ergebnis der dortigen Aufführung ausgesprochen hatte.[2]) Sie fand unter Brahms' Direktion am 25. Oktober im dritten Abonnementskonzert der Herzoglichen Hofkapelle statt, und Bülow wiederholte die Symphonie am 1. November. Im ersten Konzert spielte Brodsky das Brahmssche Violinkonzert. Schon am 17. war Brahms in Meiningen eingetroffen, um sein Werk mit der Kapelle selbst einzustudieren. Er ging nicht ohne Herzklopfen, aber doch im wiedergewonnenen Vertrauen auf seine gute Sache an die Arbeit. Nach der Probe bei Ehrbar hatte er an Bülow geschrieben: „Mich interessiert nun einmal eine Premiere wenig.

---

[1]) Nach Aufzeichnungen aus den Neunzigerjahren. — An Frau v. Herzogenberg schrieb Brahms am 10. Oktober: „Ob ich das Stück weiter den Leuten zumute, ist sehr fraglich. Bülow wird allerdings am liebsten gleich den 3. November in Frankfurt damit anfangen! Und hier (in Wien) zeigen sie sie, auf eigene Gefahr hin, an."

[2]) Um dieselbe Zeit fragt Brahms bei Simrock an: „Was sind das für praktische Gründe, aus denen ich bald einen vierhändigen Auszug (der Symphonie) herausgeben soll? Ich habe ja fürs erste überhaupt keine Ahnung, ob ich das Ding drucken lassen werde! Dagegen aber: Wenn mir das Menschlichste passieren sollte (ich also nicht mehr mitreden könnte), dann soll Ihnen die Symphonie ohne weiteres gehören, d. h. geschenkt sein, in Partitur und Klavierarrangement, wie sie daliegt. Sonst aber will ich's mir noch überlegen!" . . .

Eher eine Aufführung nach zehn oder zwanzig Jahren — was so für unsereinen Unsterblichkeit bedeutet." Über seinen damaligen Aufenthalt am Herzogshofe, Bülow und die Meininger Kapelle in ihrem Zusammenwirken mit Brahms, wird später noch einiges nachzutragen sein.

In Wien wurde es Brahms übel genommen, daß er Meiningen das Vorrecht der ersten Aufführung zugestanden hatte. Solange er sich darauf ausreden konnte, daß es ihm dort nur um Probe oder Prüfung der Symphonie zu tun wäre, faßte man sich in Geduld. Als aber Nachrichten aus Frankfurt a. M. und kleineren deutschen und niederländischen Städten einliefen, in denen die Meininger mit der Novität unter seiner Leitung und mit ihm Staat machten, nahm die Verstimmung zu, und Hanslicks Bemerkung in der „Neuen freien Presse", die Symphonie habe bereits „eine kleine Triumphreise hinter sich", enthält einen leisen Vorwurf für den Komponisten, daß er hinterm Rücken der Wiener mit der Meininger Hofkapelle auf Reisen gegangen war und das längst erwartete Werk am Rhein und in Holland dirigiert hatte.[1])

Brahms wieder wurmte es, wenn er an die sorgsamen Studien und tagelangen Separatübungen Bülows und des ihm ergebenen Meininger Orchesters zurückdachte, daß die Wiener Philharmoniker mit dem Studium der schwierigen Novität ohne ihn und in verhältnismäßig kurzer Zeit fertig wurden. Voll bitterer Ironie scherzt er zu Billroth, der im Januar 1886 zur Aufführung der Symphonie von Abbazia zurückgekehrt war, die Generalprobe sei Samstag, am 16., 9 Uhr, und er (Brahms) dürfe sich wohl darauf freuen, — denn morgen, Donnerstag, werde Satz 3 und 4 überhaupt zum ersten Male probiert, vom übrigen Programm sei auch noch keine Note gespielt, und eine Probe dauere knapp zwei Stunden! Das Programm enthielt u. a. noch Hermann Grädeners (ebenfalls neue) Lustspielouvertüre und eine von Theodor

---

[1]) Brahms führte die e-moll-Symphonie mit den Meiningern am 3. November in Frankfurt a. M., am 6. in Essen, am 8. in Elberfeld, am 11. in Utrecht, am 13. in Amsterdam, am 14. im Haag, am 21. in Krefeld, am 23. in Köln und am 25. in Wiesbaden auf. In der letztgenannten Stadt dirigierte er auch das übrige Programm des Brahms-Konzerts: seine beiden Ouvertüren und seine dritte Symphonie.

Reichmann gesungene Arie aus Spohrs „Faust“ — eine merkwürdige Zusammenstellung! An der e-moll-Symphonie glitten denn auch die schwungvolle Eleganz Hans Richters und die selbstgewisse Virtuosität des Hofopernorchesters ab, und da Brahms nach seiner leidigen Gewohnheit, wenn er einmal verstimmt war, erst recht nichts dreinredete, sondern alles gehen ließ, wie es eben ging, so blieben die Philharmoniker dem Werke das Beste schuldig.[1]) Die Zischer im Stehparterre stießen diesmal auf keine entrüstete Opposition, und ein Achtungserfolg war alles, was Brahms davontrug. Nach dem Konzert gab Billroth ein Herrendiner bei Sacher (einem vornehmen Wiener Restaurant), zu welchem er außer den bei Ehrbar Versammelten noch Faber, Goldmark, Door, Epstein, Robert Fuchs und den Prinzen Heinrich Reuß einlud. Wie deprimiert Brahms all die Zeit über war, läßt die apathische Antwort erkennen, die er Billroth gab, als er ihm die Liste der Eingeladenen vorlegte: „Mir ist jeder recht, den Du laden magst, und keiner wichtig.“[2]) Billroth hielt eine seiner jovialsten Tischreden, und der Champagner floß in Strömen, aber uns klangen die professionsmäßig wie Begräbnisposaunen geblasenen Scheideklänge des Finales im Ohre, und ein bitterer Geschmack lag uns auf der Zunge. Gegen andere ließ Brahms nichts von seiner Verstimmung merken, und an Simrock meldet er sogar am 18. Januar: „Gestern war's hier recht sehr hübsch und schön, und wir waren hernach sehr lustig bei Sacher zusammen unter Billroths Direktion.“

Wohl sah ich bald ein, daß ich der Symphonie und ihrem Meister schweres Unrecht zugefügt; was mich früher störte, fiel mir kaum noch auf, und der wunderbare Orchesterklang des Werkes durchleuchtete selbst seine Schatten — aber das tiefere Verständnis für seine Lichtseiten erschloß sich mir erst allmählich, nachdem ich

---

[1]) Hans Richter und das Orchester lösten die Schuld erst kurz vor Brahms' Tode mit einer geradezu überwältigenden Aufführung der e-moll-Symphonie ein. Die resignierte Verheißung des Meisters erfüllte sich also immer noch früher, als er geglaubt hatte.

[2]) Auch C. F. Pohl wußte die e-moll-Symphonie nicht gleich zu würdigen. Nach der Klavierprobe bei Ehrbar sagte er kopfschüttelnd zu Mandyczewski: „Nein, nach der F-dur-Symphonie so schnell wieder eine, das geht nicht, auch bei Brahms nicht!“

es öfters gehört, und nachdem ich die Stätten seiner geistigen Heimat in Mittel- und Unteritalien aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. In den Ruinen Roms und der Campagna, auf der Gräberstraße Pompejis, vor den griechischen Tempeln von Girgenti, in der Palatina und im Dom von Palermo, unter den Säulenarkaden des Benediktinerklosters zu Monreale, in den Felsentheatern von Taormina und Syrakus ging mir das Wesen der großartigen Tondichtung auf, und auch das Befremdliche daran heimelte mich dann immer inniger an. Wie mir einst in einer wundervollen rheinischen Mainacht des Jahres 1880 ungerufen das träumerische, süße Adagio des A-dur-Klavierquartetts vor die Seele trat,[1]) so stellten sich ohne mein Zutun Tonreihen, Harmoniefolgen und Rhythmen aus der e-moll-Symphonie in mir ein, als ich in den Lenzmonaten von 1899 und 1911 den blühenden Boden klassischer Kulturen betrat. Auf ihm war Brahms mit der Kunst des römischen und griechischen Altertums vertraut geworden, hatte er deren natürliche Voraussetzungen und Bedingungen an der Quelle studiert und in sich aufgenommen. Was der ahnungsvollen Sehnsucht des Künstlers in dämmerhaften Umrissen als unerreichbares Ideal vorschwebte, seitdem der Morgenstrahl ewiger, in der Antike beschlossener Schönheit seinen Horizont entzündet und gefärbt hatte, gewann körperliche Gestalt und setzte sich in die ihm geläufige Sprache der Töne um. Feuerbach, Hölty und Daumer als Schüler antiker Musen sind die Erwecker seines hellenischen Bewußtseins gewesen. Die romantische „Mainacht" ist die Voraussetzung des klassischen Tages, die „Kränze" hängen an der Pforte zu den Tempelhallen der Vorwelt. Hölderlin und sein „Schicksalslied" führten ihn an den frisch geschmückten Altar; Schillers „Nänie" und Goethes Parzengesang fanden schon den für das Opfer bereiteten Tisch vor, und beim B-dur-Konzert und der e-moll-Symphonie bedurfte der zum Priester und Seher fortschreitende Tondichter keiner Vermittelung mehr, um sich zu der ihm entgegenkommenden Gottheit zu erheben. Wir kennen den Weg und sehen das Ziel erreicht. Nach der e-moll-Symphonie war darum auch für Brahms keine ähnliche Aufgabe mehr vor-

[1]) Vgl. Bd. I 247 f.

handen, er hätte sich denn wiederholen müssen. Sein kritisches Gewissen erwies sich stärker als seine Produktionslust; die späten Mannesjahre, vielleicht auch die Erfahrungen, die er mit seiner vierten und letzten machen mußte, erleichterten ihm den Verzicht auf die beiden Symphonien, die er ihr noch nachschicken wollte, und er ließ die Skizzen dazu in anderen Kompositionen aufgehen.

Der „Mann von fünfzig Jahren“ aber verschmolz in ihm mit dem Träger eines Welt und Leben schmerz- und liebevoll umfassenden Geistes, dessen weithinblickendes und durchschauendes Auge ein klares Objektiv war für die Außendinge und der treueste Spiegel innerer Gemütszustände. Daß bei den herben Früchten der Erkenntnis, die zuweilen nur von dem gefühligen Glauben an seine Menschenliebe versüßt werden können, manche den Mund verziehen würden, wußte er im voraus, und seinen Scherzen, die vor dem Genusse der unreifen Kirschen warnten, lag, wie immer, eine tiefere Wahrheit zugrnnde. Aber das Gleichnis hinkt. Unreif ist die bittersüße Frucht gewiß nicht, sowenig wie die Zitronen und Mispeln, die den Gaumen erfrischen, indem sie ihn beleidigen.

„Die Art Nr. 4, auf die gar kein Text paßt“, hat ihren poetischen Inhalt so gut wie eine Nr. 1; die „paar Entr'actes — was man so zusammen gewöhnlich eine Symphonie nennt“, setzen ein Drama voraus; die „Polka- und Walzerpartie“ erinnert an den Ursprung jeder zyklischen Form, und das Werk feiert in deren Vollendung den höchsten Sieg seiner Kunst. Brahms' e-moll-Symphonie besteht aus vier Sätzen: einem Allegro non troppo, dem sich ein Andante moderato anschließt, und einem Allegro giocoso, das den Kontrast eines Allegro energico e passionato involviert. Die Tragödie, zu welcher diese vier Zwischenakte gehören, ist das menschliche Leben, vom Gesichtspunkte des rückwärtsschauenden Sehers aus betrachtet, wie es sich im Rahmen einer mehrtausendjährigen Historie auf dem klassischen Boden der alten Welt abspielt. Dichter, Darsteller und Zuschauer vertauschen ihre Rollen nach dem Belieben des Musikers, der sich als vierte ideale Person ihnen beigesellt. Objekt und Subjekt wechseln miteinander ab, die gegenständliche Erscheinung des magischen Bühnenbildes ruft die persönliche Stimmung hervor. Aber auch das Umgekehrte findet statt, und zwar im a tempo des entscheidenden

Augenblickes mit der Schnelligkeit eines Traumes, der Gegenwart und Vergangenheit in Eines fließen läßt. Das sind die Prärogative des echten Tonpoeten, der mit seiner organisch aus dem Gefühlsboden aufsprießenden Thematik das Unfaßbare und Unsagbare ausspricht, im Unterschiede zu den Anmaßungen der falschen Propheten und „symphonischen Dichter“, die nicht höher als auf ihr Programm schwören und mit den tönenden Abstrakten entwickelungsloser Leitmotive fremden Künsten ins Handwerk pfuschen, ohne deren Wirkungen auch nur äußerlich zu erreichen.

Im Viervierteltakt, alla breve, beginnt das Allegro der Symphonie mit einer in Terzen, Sexten und Oktaven dahinschwebenden durchbrochenen Melodie:

1. Viol.
a
Holzbl.
Vc.
usw.

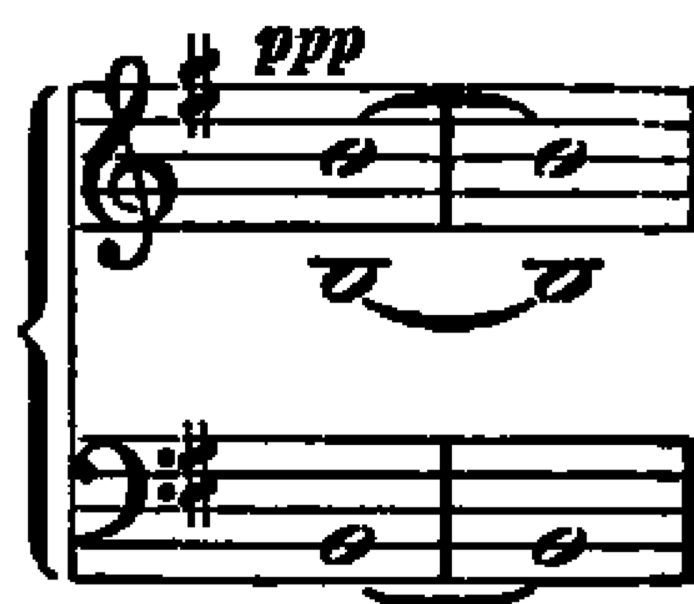
die nach acht Takten in eine lebhafter und entschiedener drängende Periode übergeht:

2.
usw.

Beide zusammen bilden das Hauptthema des Allegros, das seine zweimal acht Takte auf achtzehn erweitert. Die Exposition des Satzes ähnelt der in Mozarts g-moll-Symphonie. Auch sonst hat das Werk mancherlei mit dem erlauchten Vorgänger gemeinsam, unter anderm den (idealisierten) Tanzrhythmus seiner Sätze, der die Symphonie der Suite nähert, — Brahms' „Polka- und Walzerpartie". Mozart beginnt mit dem vollen Takt und gebraucht die der Begleitung zugeschriebenen drei ersten Viertel als Vorbereitung. Brahms hatte zuerst dem Auftakt der Melodie folgende Ankündigung vorausgeschickt:



Joachim bedauerte, daß die einleitenden Takte wieder gestrichen wurden; er hätte gern wenigstens ein spannendes



der Pauken, Trompeten und Hörner den Satz eröffnen lassen.

Über den Charakter der Melodie und somit des ganzen, aus ihr entwickelten Allegros gehen die Meinungen der Interpreten weit auseinander. Sie neigt sich und beugt sich und winkt mit blühenden Armen, halb Zauberspuk, halb Wirklichkeit, abgedämpft von einem dünnen Nebelschleier, ein Phantom, das Mächtigere angelockt, verführt und betrogen hat als einen fahrenden Poeten und verträumten Musikanten. Wie sollen wir sie nennen? Sirene? — Wir denken dabei nicht bloß an eine der hellsingenden Töchter

des Achelous oder in übertragener Bedeutung an Italien: ein ganzer Komplex verschiedenartiger Vorstellungen dringt auf uns ein. Nicht zuletzt sehen wir ein reales Schiff, das die geflügelte Jungfrau mit Vogelfüßen als Wahrzeichen im Schilde führt. Von Delphinen umtanzt, durchschneidet es mit auf- und abtauchendem Kiel die Flut, in deren zitterndem Spiegel es sich verdoppelt, während das aufgewirbelte Wasser schäumend und gurgelnd an seine Flanken schlägt. Kein Tonmaler könnte ein anschaulicheres Bild einer solchen Sirene entwerfen als Brahms auf den vier ersten Seiten seiner Partitur.

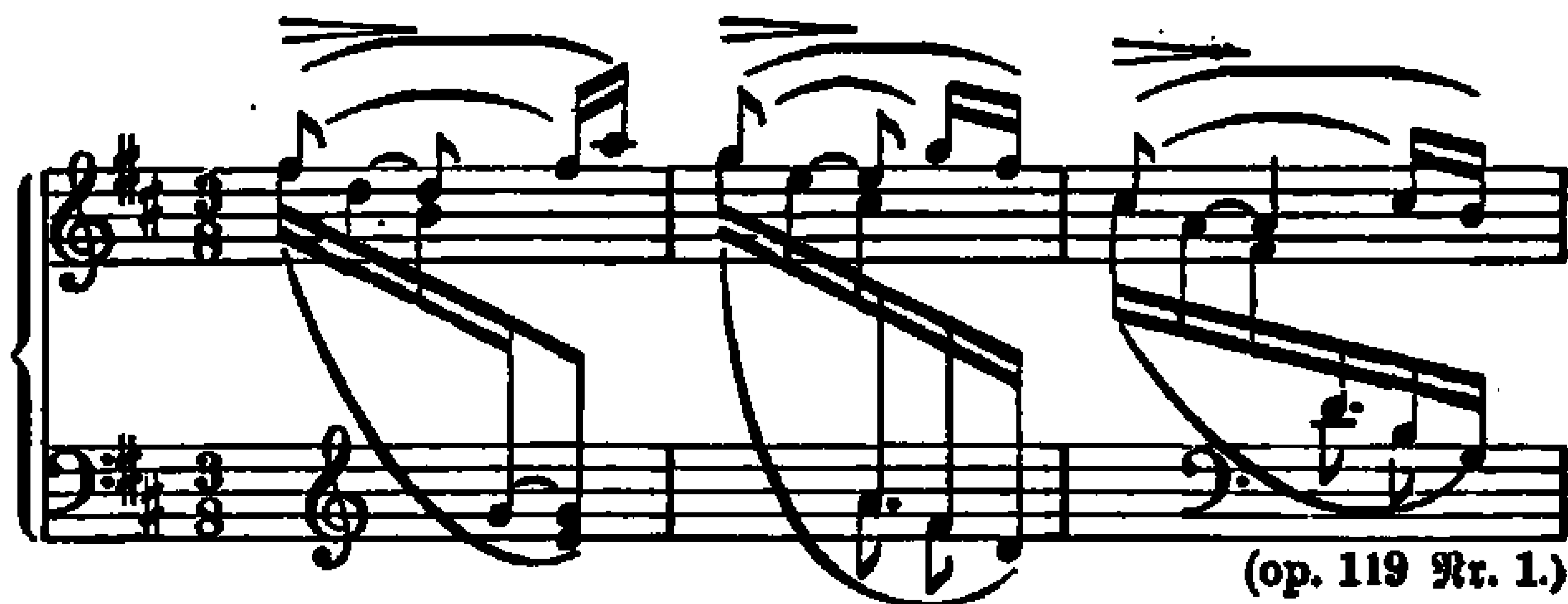
Hugo Riemann findet in seiner Analyse der Symphonie im Hauptthema den Ausdruck flehenden Bittens, der durch die „fortgesetzten emporlangenden Arpeggien" der Celli und Bratschen noch verstärkt werden soll, und glaubt zwar an keine bewußte Anlehnung, sondern schreibt es mehr einem „von der Grundstimmung des Werkes aus sehr begreiflichen Reflex" zu, daß die Melodie eine verhängnisvolle Ähnlichkeit mit Händel hat. Die kleine, ebenfalls in e-moll stehende Sopranarie „Schaut her und seht" aus dem „Messias" von Händel enthalte, so behauptet er, in ihrer ganzen Faktur gleichsam den Hauptinhalt des ersten Satzes im Keime. Alfred Heuß, darauf fußend, zitiert eine ähnliche Stelle aus dem Adagio der Beethovenschen Hammerklaviersonate als Vermittlerin zwischen Händel und Brahms.[1]) Solcher in Terzen absteigenden, schrittweise Atem holenden Melismen ließen sich mit Leichtigkeit mehr beibringen; dazu braucht man weder Beethoven noch Händel zu bemühen. Schon im Scherzo der Brahmsschen C-dur-Sonate, op. 1 (Breitkopf & Härtel, Ausgabe der Pianofortewerke von J. B., S. 17, System 4) kommt folgende Stelle vor:



---

[1]) „Musik" VII 4, S. 147.

Man vergleiche damit 1a, und man wird sehen, daß bei Verkleinerung der Notenwerte und Pausen die Themen völlig miteinander übereinstimmen; auch die Tonart ist dieselbe und die Modulation über a-moll nach der Dominant von e. Ein sprechendes Beispiel für die von Brahms sehr geliebte Fortschreibung in absteigenden Terzen, die zu neuen Harmonien führt, ist das Intermezzo:



(op. 119 Nr. 1.)

In der Symphonie ist die Nachahmung eine strengere, kanonische: die von den Violinen intonierte Melodie wirft ihren Schatten ins Orchester, Flöten, Klarinetten und Fagotte fangen ihn auf, und die tieferen Saiteninstrumente (geteilte Bratschen und Violoncelle) lösen einander mit begleitenden Figuren ab, die, selbst wieder aus der Melodie entwickelt, diese variieren. Das Thema erscheint also gleich in zwiefacher Variation, und seine sofortige, unmerklich herbeigeführte Wiederholung — es setzt am Schluß der Kadenz vor der Tonika ein — bringt unter Anwendung des doppelten Kontrapunktes einen neuen Vorrat von Veränderungen mit. Die imitierende Stimme schlägt im Baß nach, die Violinen spielen mit dem in Achtel zerlegten Thema Fangball, Holzblasinstrumente und Bratschen ergehen sich in tonleiterartig hinrollenden Tonreihen. Das alles geschieht „piano", „dolce", „leggiero" — ein Zeichen mehr dafür, daß der Komponist ein anderes „Schaut her und seht" im Sinne führt als der Sänger des „Messias". Ja, Brahms bietet gleich anfangs eine Fülle von Kunstmitteln auf, die schwächere Talente sich wohlweislich für später aufgespart hätten. Wer will es ihm verwehren?

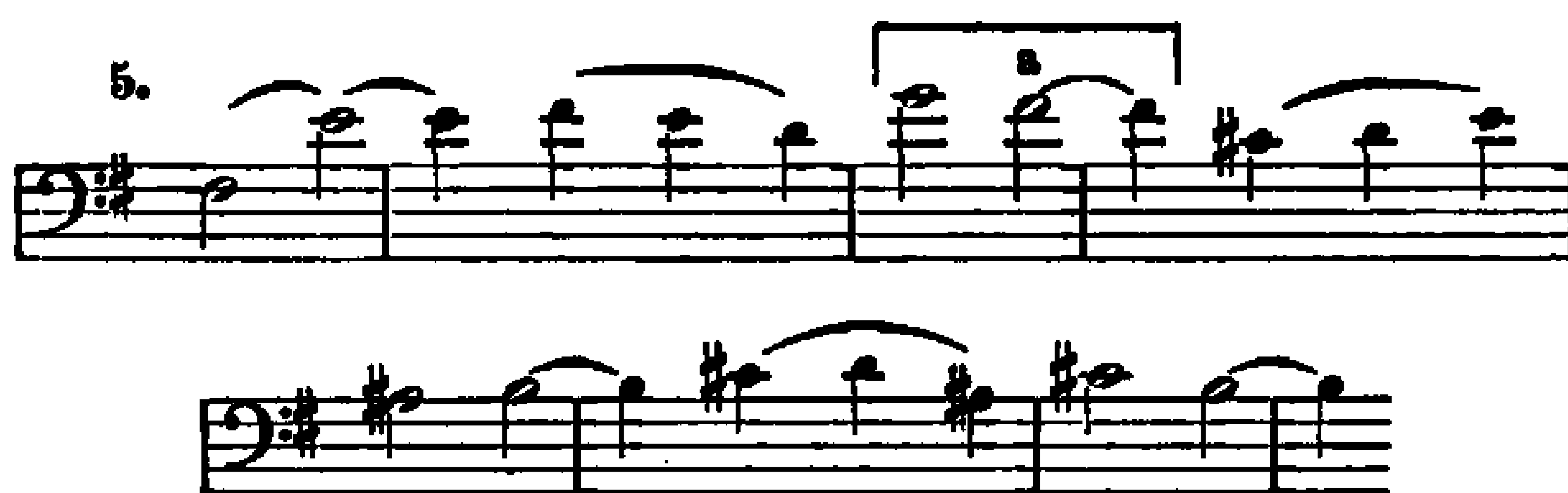
Da die Kunst ihm zur zweiten Natur geworden war, so brauchte er seinen Trieb nicht zu unterdrücken. Keine hemmenden Zukunftssorgen beunruhigten ihn; er fühlte, daß er noch herrlicher hinausführen würde, was er so herrlich begonnen. Die gefährlichsten Sirenen aber schwimmen weder auf dem Wasser noch sitzen sie am Strande, sondern nisten in der eigenen Brust. Bei der Fähigkeit des Musikers, die Außen- und Innenwelt ebenso leicht die Plätze wechseln zu lassen, wie im Kontrapunkt seiner Stimmführung die Melodien, durfte er seine Sehnsucht, deren Gegenstand und das Vehikel dahin zugleich besingen. Im Forte eines leidenschaftlichen Überganges meldet sich die Empfindung zum Wort:



Ein von dem Saitenchor eingeführtes, mit dem vorhergehenden thematisch verwandtes Motiv erklingt, wie von außen, bei den Holzbläsern und fängt dem Sänger den Ton vom Munde ab:



Bekräftigend erkennt das Tutti des Orchesters die Macht dieses Eroberermotivs an. So ritterlich mutig, so heldenhaft entschlossen sprengte noch jeder Werber einher, der den Siegerwillen in der Mannesbrust fühlte. Zum zweiten Male möchte die Harmonie auf der Dominant Fis (von h-moll als Quint von e) ruhen, der Held ergreift wieder das Wort, noch leidenschaftlicher als vorher; Horn und Cello, die Sprecher des Brahmsschen Orchesters in persönlicher Angelegenheit, intonieren ein drittes Thema:



und die Geigen, die es aufnehmen, treiben es bei a in die höhere Terz hinauf. Das Motiv (4) erscheint wieder in G-dur, aber diesmal die trübe verminderte Quart (+) durch ein Sforzato besonders markierend, als wäre der Kraft des Unüberwindlichen nicht zu trauen. Es erhebt sich ein zwischen Bläsern und Streichern staccato und pizzicato geführter Streit, in welchem die Identität zwischen 4b und 1a festgestellt wird, als sollte die Wiederholung des Teiles angebahnt werden. Ein wiegender, vom forte zum piano, vom energico zum dolce sich abschwächender Gesang der Violinen, in welchen das Horn nachahmend Ausrufungen der Sehnsucht mischt,



wird plötzlich wundersam unterbrochen. Auf gehaltenen Septimenharmonien der Bläser, unter denen die Pauken pianissimo fortwirbeln, während ebenso leise Trompetenstöße wie aus der Ferne ertönen, gleitet zweimal in gebundenen Achteln ein mit disharmonierenden Tönen durchsetzter Lauf der Violinen vorüber — es ist, als ob ein Luftzug den glatten Wasserspiegel kräusle, oder ein Windhauch den Vorhang bewege, hinter dem es von Waffen blitzt und funkelt. Die Fanfaren werden deutlicher, Holzbläser und Hörner haben sich ihrer bemächtigt und erweitern sie zu

einer heroischen Episode, die dann forte vom Streichorchester in folgender Modifikation übernommen wird:



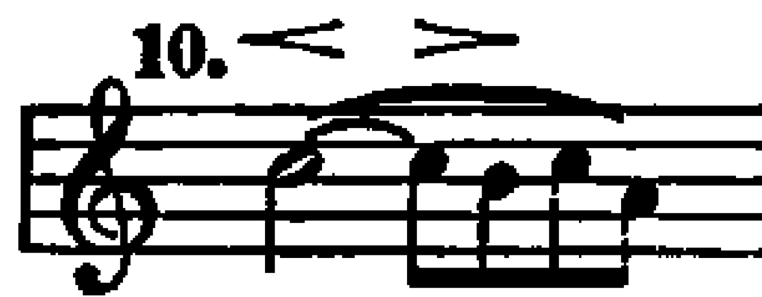
Eine Fortbildung von 4, wird das zum Thema erhobene Motiv in den Durchführungen zu einer hervorragenden tragischen Rolle berufen. Noch erscheint es heiter, weniger herbe und reicher angetan als in der Gestalt seines ersten Auftretens; es ist wie berauscht von der üppigen Umgebung und sonnt sich in seinem eigenen Glanze; die süßen Sirenenklänge der von Bratschen und Violoncellen umspielten Bläser:



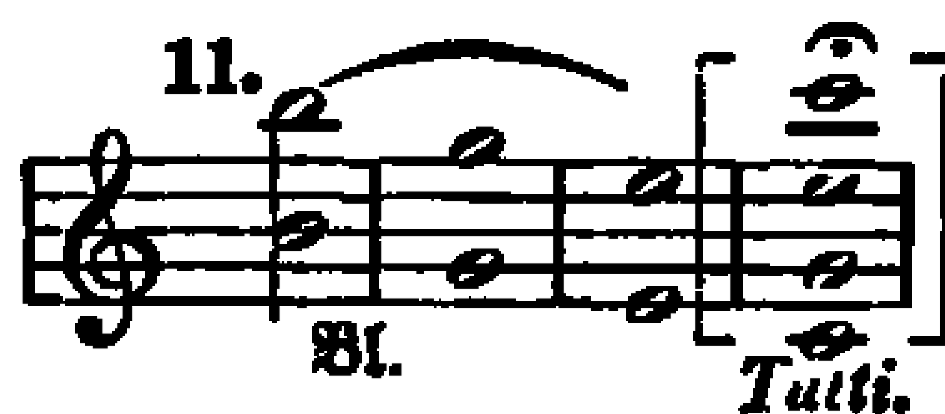
wollen es in Schlummer wiegen. Unvermerkt leiten sie in den Anfang des Satzes zurück und verraten dadurch ihre Herkunft von dem Hauptthema (1) — ein Meisterzug des Komponisten! Der Zuhörer glaubt, nun werde der Teil wiederholt werden, aber ehe er es ahnt, befindet er sich mitten im Getümmel der Durchführung. Diese entspinnt sich wie von selbst aus der zweiten Hälfte des Hauptthemas. Was von neuen Gebilden erscheint, läßt sich auf die Exposition zurückführen. Die drei Anfangsnoten, mit denen dort die Übergangsgruppe zum Seitenthema auftrat (3), kehren als selbständiges Motiv wieder:



und geraten mit Fragmenten von 2 hart zusammen. Nach allen Richtungen läßt das heroische Motiv (7) seine Fanfare (7a) erklingen, als läge es mit Gott, der Welt und sich selbst in Fehde. Widerstandslos gibt sich allmählich der seines fröhlichen Trotzes beraubte Held den Launen der Stunde hin und brütet ermattet und wie geistesabwesend über seinem Geschick. Nur manchmal zuckt er noch aus dem Traum empor und greift nach dem Schwert. Immer tiefer will ihn die schöne Nixe einspinnen, um ihm das Blut aus den Adern zu trinken, das Mark aus den Knochen zu saugen. Ein wunderbares, harmonisches Wechselspiel zwischen Bläsern und Streichern über gehaltenen Akkorden, die das viel benutzte Motiv:



wie Fäden zum Gewebe zusammenknüpfen, möchte die Rückkehr des Hauptsatzes hintanhalten. Aber das eine Motiv zieht das andere nach sich. Es ist, als könne sich der Träumer nicht entsinnen, woher die halbvergessene Weise stammt, die ihn immer enger und immer leiser umstrickt. Der Dominantseptakkord von E (mit vorgehaltenem C) öffnet ppp das Tor der Erinnerung. Oboen, Klarinetten und Fagotte blasen in Oktaven piano und dolce das Symbol des Satzes: H, G, E,



und der volle Bläserchor bringt dann, zugleich mit der Harmonie des C-dur-Dreiklanges, den vierten Ton (C), der das Bruchstück ergänzt, so daß wir die ersten Takte des Hauptmotivs (1) in rhythmischer Vergrößerung und ohne Zwischenpausen zu hören bekommen. Auf dem C der Bläser liegt eine Fermate von vier Takten, während die harmonisch alterierte Figur der Streicher wieder den Vorhang bewegt, den Wasserspiegel kräuselt. In gleicher Weise werden die noch fehlenden zwei Takte der ersten Periode gebracht,

und die Reprise, welche, wie der überraschte Zuhörer erst hinterher merkt, bereits eingetreten ist, führt das begonnene Thema weiter; der erste Teil wird wieder aufgenommen.

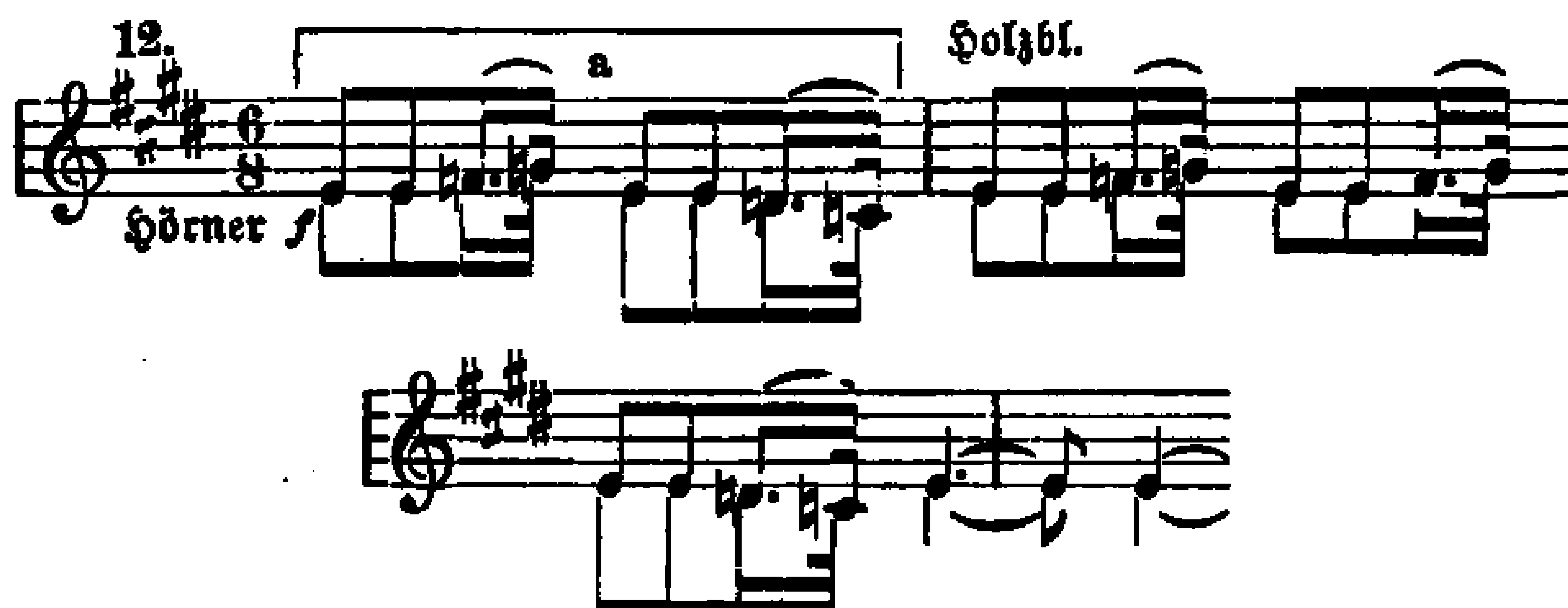
Auch die Reprise bereichert den Satz mit neuen Kombinationen, so daß man von einer zweiten Durchführung oder von Durchführungen im Plural sprechen müßte. Das Schema der Sonate besteht zwar formaliter durchaus zu Recht, wird aber nach anderen Maßen und Begriffen gemodelt. Die dramatische Wirkung des Allegros erreicht dadurch einen bedeutend höheren Grad, daß der Komponist den Kampf zwischen den Motiven des Satzes erst jetzt zum Austrag bringt und in der Koda entscheidet. Furchtbar gerüstet tritt das Hauptthema dem Heldenmotiv gegenüber und streckt es mit wuchtigen Schlägen zu Boden.

Wenige symphonische Sätze sind bei ihrer Knappheit so reich an charakteristischen Zügen, feinen Wendungen und mächtigen Überraschungen wie dieser. Die Gefahr, sich im Detail zu verlieren, ist nur für den mangelhaft vorbereiteten Hörer vorhanden, für den Komponisten existierte sie nicht. Unberührt von dem zierlichen Filigran seiner Arbeit bleibt die innere Größe, wie andererseits die Ruhe seiner Verhältnisse nicht unter der fabelhaften Beweglichkeit seiner Gedanken leidet. Es ist, als hätten die grundlegenden Elemente der Antike sich mit dem Phantasiereichtum des Mittelalters vereinigt, um ein architektonisches Wunderwerk in Tönen hervorzubringen. Man könnte den Dom von Palermo als Objekt der Vergleichung heranziehen, der, wie viele mit Liebe und Sorgfalt ausgeführte Werke der bildenden Kunst, auf Nähe und Ferne zugleich berechnet ist. Oder den zu Siena, von dem Brahms zu Klara Schumann schwärmte, man wäre, wenn man nur eine Stunde vor der Fassade stände, selig und meinte, das wäre für die ganze Reise genug. Und nun träte man ein, aber da sei auf dem Fußboden und in der ganzen Kirche kein Fleckchen, das einen nicht in gleichem Maße entzückte.[1]) Zum Prinzen Reuß sagte Brahms einmal, er verlöre beim täglichen Absolvieren seines Pensums seinen „Bogen", d. h. die Abrundung des Ganzen, nie aus dem Auge.

---

[1]) Vgl. S. 5.

Im Andante (E-dur, 6/8 Takt), wo der Zusatz „moderato“ ebensowenig vom Dirigenten übersehen werden darf wie bei dem Allegro das „ma non troppo“, scheint sich ein ödes Trümmerfeld wie die Kampagna bei Rom vor uns auszubreiten, die Mendelssohn im zweiten Satze seiner A-dur-Symphonie vorschwebte. Gleich ihm verdankte Brahms in Rom dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur am meisten Musik.[1]) Er gedenkt seines Vorläufers in der echt Mendelssohnschen Klarinettkadenz kurz vor dem Schlusse. Aber er widmet der Trauer über die Vergänglichkeit nicht den ganzen Satz, sondern nur je zweimal vier Takte. Sie stehen als harmonisch indifferentes Thema am Anfang und Ende des variierten Stückes, so daß dieses einen Zirkel zu durchlaufen scheint, einen Zauberkreis, zu welchem die Harmonie dem beschwörenden Tondichter den Schlüssel reicht: „Neues Leben blüht aus den Ruinen“ oder vielmehr: das Alte ersteht in junger Herrlichkeit. Die Hörner lassen ihren Klageruf zuerst allein erschallen (a):



Fagotte, Oboen und Flöten fallen mit dem zweiten Takt ein — da, in der zweiten Hälfte des vierten bringt die Klarinette leise ein Gis als Terz in die Harmonie, und die Tonart ist festgestellt: kein wehevolles, blasses a-moll, sondern das sonnenrote, aufjauchzende E-dur! Der magische Kreis ist erschlossen, und die Szenerie verändert und belebt sich. Bis zu den blauen Bergen des Horizontes erstreckt sich das mit Gärten, Lorbeer- und Pinienhainen übersäte Hügelland. Überall schimmern die Giebeldächer und Säulenfronten von Villen und Palästen aus

[1]) Brief Mendelssohns vom 22. November 1830.

dem dunkeln Grün hervor, verfallene Thermen und zerstörte Aquädukte bauen sich von neuem auf, und tausendjährige Gräber geben ihre Toten zurück. Mystische Klänge stehlen sich in die Harmonie, D und E alterieren die Durtonart und ziehen fremdartige Modulationen (13+) nach:

13. Klar.

Fag.

Str. pizz.

Die Melodie der Bläser bleibt, wie man sieht, in der Terzlage und läßt sich von geisterhaften pizzicati des Streichquintetts begleiten, jauchzende Evoës —

und

— rufen dazwischen, immer reicher strömt die Flut der Instrumente hinzu, immer freudiger und liebeseliger pulsiert das wiedererwachte Leben, und immer weiter treten die beschwörenden phrygischen Klänge zurück, bis sie endlich ganz verstummen. Die Violinen berauschen sich in den Harmonien in der von Wohllaut überfließenden freien Variation des Gesangsthemas, und die Begleitung der Bratschen und Violoncelle beschleunigt sich zu hüpfenden Triolen:

14.

Viol.

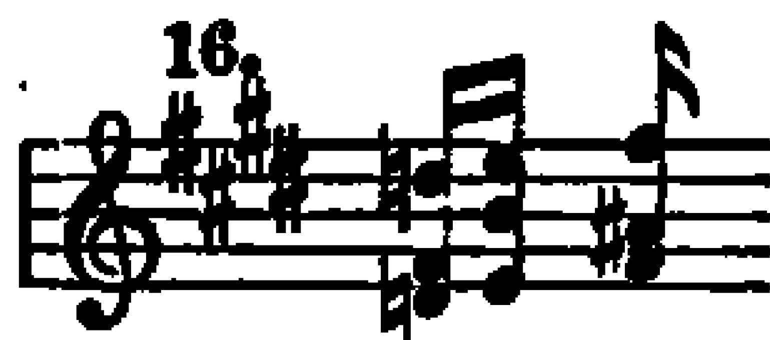
p

Bässe u. Vcl.

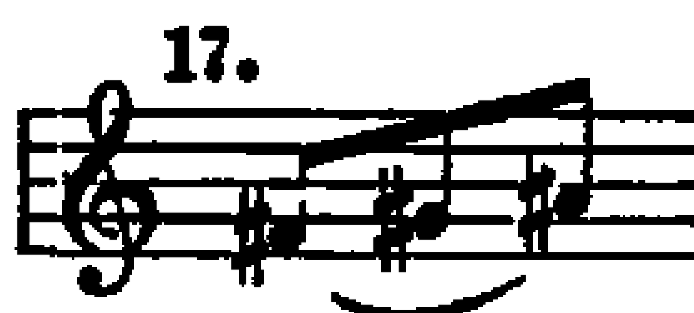
Merkwürdig, daß vier Takte später eine Stelle vorkommt, die in dem Liede „Auf dem Kirchhofe“ wiederkehrt, bei den Worten: „Ich war an manch vergessnem Grab gewesen“ — zweifellos eine unbewußte Eigenreminiszenz, hervorgerufen durch die verwandte Stimmung der Szenerie! Wie Faust die Helena, so holt Brahms die Cäcilia Metella oder eine andere edle Römerin aus dem Schattenreiche hervor. Heftig pochen die heißen Pulse des klassisch-romantischen Frühlings an ihr Grabmal. Jene Sechzehntel-Triolen der Streicher haben sich von ihrer dienenden Stellung emanzipiert und sind zu den Bläsern übergegangen. Ihre staccati schließen die Melodie in sich, welche sie, abwechselnd mit den Streichern, verlangen:



Die Forderung wird immer ungestümer, immer deutlicher, so deutlich, daß man aus der von Hörnern und Trompeten unterstützten Figur:



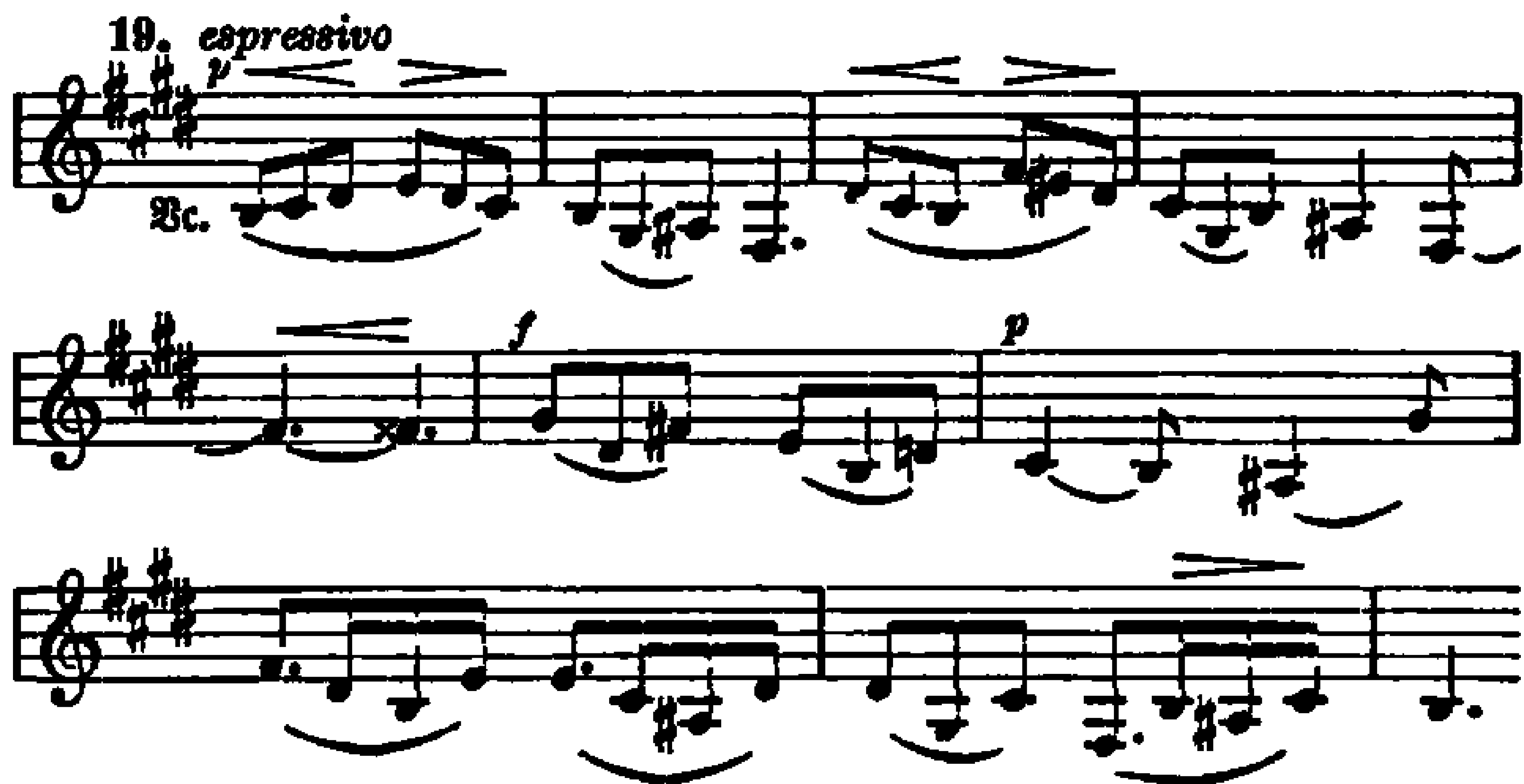
die Worte zu hören glaubt: Komm heraus! Als ob sie fürchteten, mißverstanden zu werden, wiederholen alle zusammen den Anfang des zu Achteln gedehnten Melos:



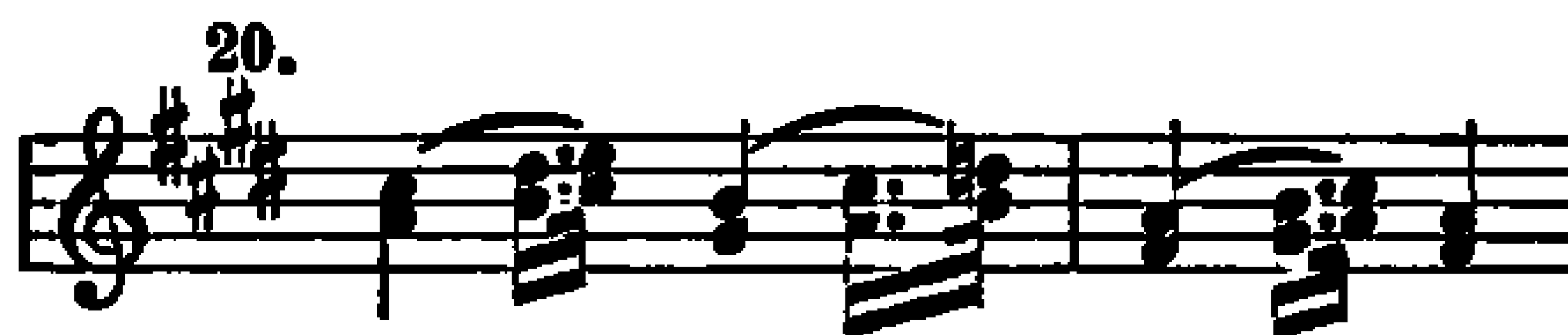
— eine erwartungsvolle Pause, dann noch einmal wie fragend dieselben drei Noten in Synkopen:



und nun endlich im Purpurgewande, von flatternden Amoretten und lächelnden Grazien in realen Stimmen begleitet, erscheint die Ersehnte, nimmt den Kranz von Narzissen und Asphodill aus dem schwarzen Haar und legt ihn dem Erwecker zu Füßen. Er trinkt den sehnsuchtstillenden Atem der Blumen, und seliger Friede zieht in sein unruhiges Herz. Sinniger und spannender hätte die wahrhaft junonische Melodie:



nicht introduziert werden können. Ach, daß die Regierung der holdseligen Majestät so kurz ist! Unter ihrem blühenden Zepter vermählt sich die antike Melodie (13) mit der modernen Harmonik — ein Analogon zu dem gereimten Dialog in Goethes Faust und Helena: „So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?" Bei ihrer zweiten und letzten Wiederkehr verneigt sie sich grüßend zum Abschied bei den schmelzenden Sequenzen

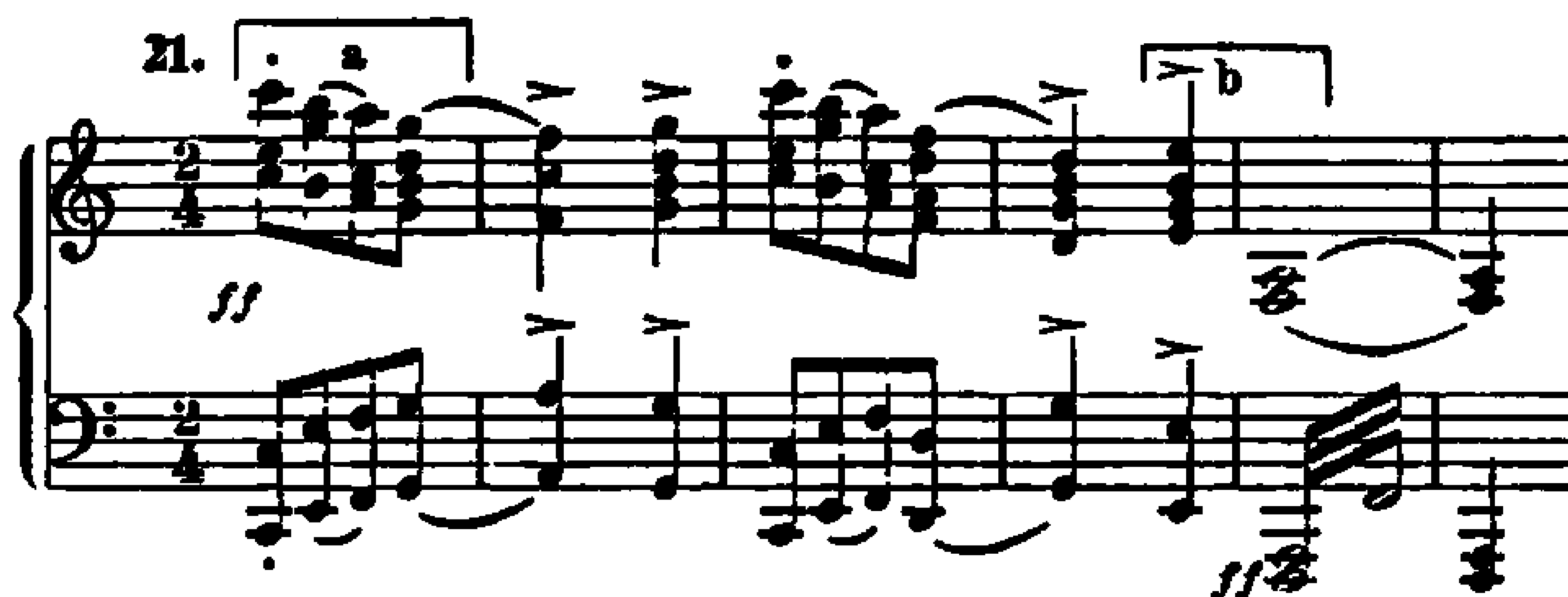


nur ungern trennt sie sich und wendet das schöne Haupt immer wieder um — mahnend trat der Gott aus der Wolke gelassen hervor, „mild erhob er den Stab" — und in ambrosischer Nacht verdämmert beim *ppp* Tremolo der Streicher und Schwirren der Pauke das liebliche Bild.

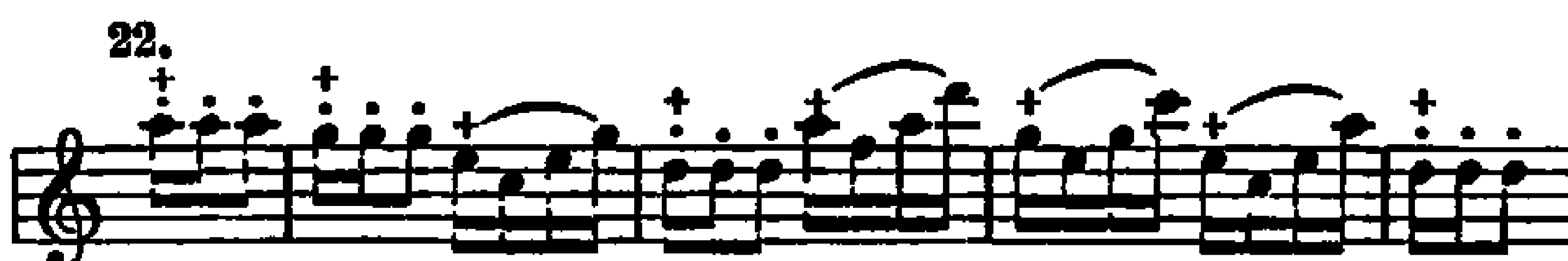
Ein solches, in den Hades hinabreichendes elegisches Adagio

erforderte ein möglichst lebendiges ausgelassenes Scherzo als Gegenstück. Brahms schickte es ihm in dem (zuletzt geschaffenen) „Allegro giocoso“ nach. Der Fluch des „Nachkomponierten“ bliebe nur dann an dem flotten, mit breitem Pinsel ausgeführten Tongemälde hängen, wenn die Leuchtkraft seiner oft ins Grelle ausartenden Farben durch eine allzu ängstliche Dirigentenhand abgeschwächt, oder die Zeichnung der Tonfiguren durch ein überschnelles Tempo verwischt würde. An Scherzo und Finale hat wohl Klara Schumann gedacht, als sie ihrem Tagebuch die Bemerkung anvertraute, sehr aufgefallen sei ihr (bei der Frankfurter Aufführung der Symphonie 5. März 1886) „der Einfluß Wagners in der Art der Instrumentation, die eigentümliche Klangfarbe oft, nur etwa mit dem Unterschied, daß sie hier Schönem und Noblem, dort Häßlichem und Trivialem dient“ ... In der Tat hat Brahms, besonders in dem Allegro giocoso, dem Orchester die größte Aufmerksamkeit und Sorgfalt zugewendet. Bei einem A fresco wie bei diesem entscheidet die Farbe, und Brahms wäre sein eigener Feind gewesen, wenn er nicht von seinem großen Gegner noch mehr gelernt hätte als das Präparieren, Mischen und Aufsetzen der Farbentöne. Nur was Laienunverstand gemeinhin „schön instrumentiert“ nennt, war nicht nach seinem Geschmack. So hatte er z. B. seine gewichtigen Gründe, warum er in den drei ersten Sätzen keine Posaunen gebrauchte, sondern deren erschütternde Wirkung sich bis zum Finale aufsparte. Im Scherzo treten mit Kontrafagott und Pikkoloflöte eine dritte Pauke und Triangel zu der üblichen Besetzung. Bei einer allgemeinen Volksbelustigung, an welche das Allegro giocoso ohne Zweifel erinnern will, durften die Lärminstrumente nicht fehlen. Ohne Lärm, zumal in Italien, kein öffentliches Vergnügen. Ob es sich dabei um die heidnischen Saturnalien handelt, jenes an das goldene Zeitalter der Menschheit anknüpfende Fest, das im alten Rom für eine Woche alle Standesunterschiede aufhob, oder um die von der Kirche sanktionierte christliche Parodie desselben Festes, bleibt gleichgültig. Wer sich für den neurömischen Karneval entscheidet, hat vielleicht aus der stark aufgetragenen guten Laune des Scherzos die satirische Absicht herausgewittert, hat hinter der vorgebundenen Faschingslarve das ernste Gesicht entdeckt. Und könnte nicht das

überlustige Hauptmotiv, das von seiner Ellbogenfreiheit immer wieder rücksichtslos Gebrauch macht, indem es alles beiseite drängt, um in Gottes und seiner Heiligen Namen die werte eigene Person breit und dreist hinzupflanzen — könnte nicht das originelle Thema:



mit der überstürzten Folge seiner Dreiklangsharmonien für die rhythmische Travestie einer mittelalterlichen Kirchenmelodie verstanden werden? Jedes der vier Achtel von 21a hat seinen eigenen Akkord, der gehört werden will. Die Deutlichkeit des Vortrags verbietet ein allzu eiliges Tempo. Aus der Weiterführung des Themas:



läutet vernehmlich das beliebte italienische Glockenmotiv:



hervor; die großen Kirchenglocken haben sich in kleine Schellen verwandelt, die an der Kappe des Schalksnarren klingeln. Arlecchino sucht im Getümmel des Korso seine Colombina, da kommt sie ihm schon entgegen:



Die hüpfende Begleitung kennzeichnet ihre zierlichen Tänzerpas, und die sie umschwirrenden Läufe der Holzbläser mit Pikkolo verraten die Schelmerei ihres beweglichen Mädchenköpfchens. Aufs Kokettieren versteht sie sich ausgezeichnet, und während sie sich mit einem Schlußtriller zu ihrem Anbeter herabneigt, entschlüpft sie ihm. (Brahms scheint für die komische Oper doch einiges Talent gehabt zu haben!)

Wenn es dem Komponisten tatsächlich um ein Tonbild des Karnevals zu tun war — und warum sollte dies bei einer italienischen Symphonie nicht der Fall gewesen sein? — so hat er den Mailänder Carnevalone, der um acht Tage länger währt als der römische Karneval, mit hineinbezogen. Der Satz ist ungewöhnlich ausgedehnt, und da er sich an keine herkömmliche Form bindet, in einer kleinen lyrischen Episode aber eine Art Trio besitzt, so könnte man ihn ein durchkomponiertes Scherzo nennen. Diese wie eine stille Insel mitten aus dem tosenden Meere des Festlärms auftauchende Enklave ist eine Überraschung, wenn auch keine unvorbereitete. Nachdem sich das Eingangsmotiv (21) müde gerast hat, erscheint es, seines harmonischen Überwurfs entkleidet, in cis-moll und erstirbt als Pizzikato-Baß,



um gleich darauf in enharmonischer Transfiguration (Des-dur) bei den Bläsern wieder aufzustehen:



Es klingt wie fernes Orgelspiel mit Gesang — die kirchliche Abkunft des Motivs scheint erwiesen. Nun erst ertönt das kleine

Poco meno presto der Hörner und Fagotte mit Pizzikato-Arpeggien der Streicher:



Musizierende Engel haben das Thema noch höher hinaufgerückt, in den Frieden ihres Himmels ... die Nebeneinanderstellung von 24, 25 und 26 weist auf den gemeinsamen Ursprung hin. Die Vision verschwindet, und die wilde, bunte Jagd des Vergnügens tobt und tollt wie zuvor.

Dem sinnenden Künstler und Poeten weitet sich die Enge des Fastnachtsspektakels zum umfassenden Symbol des Lebens aus. Goethe epilogisiert seinen „Römischen Karneval" mit der Aschermittwochsbetrachtung, „daß Freiheit und Gleichheit nur im Taumel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt und lüstern ängstlich süße Empfindungen in ihrer Nähe genießt". Brahms, ein gewaltigerer Fastenprediger, hält der Lust die Gefahr, mit der sie entsetzt liebäugelt, so greifbar nahe vor Augen, daß ihr der Anreiz für immer vergehen könnte, und zeigt den einzig gerechten, zuverlässigen, wenn auch meist sehr widerwillig verehrten souveränen Freiheits- und Gleichheitsordner, wie er seines Amtes waltet. Thanatos Basileus fordert die streitenden Völker der Erde vor seinen Stuhl, um sie alle miteinander zu versöhnen, indem er sie alle miteinander vernichtet. Der Tod wird mitten ins Leben hineingestellt. Wie der junge Schiller die Anthologie von 1782 „seinem Prinzipal, dem Tode", zueignete, so feiert Brahms im Finale der e-moll-Symphonie den finsteren Würgengel als den Herrn und Meister einer Weltuntergangstragödie, welche sich täglich und stündlich wiederholt. Brand

und Mord, Krieg und Pestilenz, Springflut und Erdbeben haben ihm das Thema zu den Variationen des riesigen Passacaglio eingegeben, und die Ereignisse der Jahrtausende haben diese achtgliederige Front von Denk- und Martersäulen, die unter Rosen verschwinden, fundamentiert. Ein feuerspeiender Berg, erhebt sich der dunkle Koloß des letzten Satzes, ein Ätna oder Vesuv, der allem Verderben droht, was sich an seinen Blüten- und Fruchthängen sonnt. Herzzerreißende Szenen spielen sich zu den meerumwogten Füßen des Riesen ab, dessen Flammenhaupt in die Wolken ragt.[1]) Gleich den bunten Schatten der Laterna magica

---

[1]) Speidel, der in seiner Besprechung („Fremdenblatt" vom 19. Januar 1886) sagt, die Symphonie schreie förmlich nach einem Programm, beruft sich auf einen „Jemand", der das Finale „Eine Soldatenleiche", d. h. ein Soldatenbegräbnis, genannt habe. Hanslick („Neue freie Presse" von demselben Datum) vergleicht das Finale mit einem dunkeln Brunnen: je länger man hineinschaut, desto mehr und hellere Sterne glänzen uns entgegen. — Dömpke („Wiener Allgemeine Zeitung" vom 21. Januar) spricht von der „strengen Größe und Majestät" des letzten Satzes, von dem „bald feierlichen, bald düsteren Pathos" seiner Variationen, das „nur hin und wieder durch einige hindurchbrechende Laute voll Anmut oder lieblicher Klage aufs glücklichste" gemildert werde, und rühmt es, daß Brahms fast immer je zwei verwandte zusammengestellt habe, um einen allzu häufigen Wechsel der so merkwürdig rasch aufeinander folgenden Gebilde zu vermeiden. Von den paarweise auftretenden Gebilden zu den Gruppen eines Zuges oder Konduktes ist nicht mehr weit. Julius Grosser, der in Bd. II S. 194 erwähnte Brahms-Verehrer, der damals an Berliner Blättern mitarbeitete und bei der Meininger Premiere anwesend war, brachte den Passacaglio in Zusammenhang mit der Villa Carlotta und dem vorjährigen Besuche des Meisters. Von ihm rührt die Kunde her, der das Atrium der Villa schmückende Alexanderzug Thorwaldsens habe Brahms zum Finale seiner Symphonie begeistert, und diese Kombination fand viele gläubige Nachbeter. Der Tondichter protestierte energisch gegen diese Unterstellung, indem er an den davon phantasierenden Simrock am 5. Dezember 1885 folgende Postkarte abschickte: „Ihnen und Klinger wird doch um Gottes willen nicht der Alexanderzug von Grosser zu Kopf gestiegen sein? Das wäre eine entsetzliche Dummheit, und ich begnüge mich, mein Entsetzen darüber auszudrücken, indem ich jetzt laut ‚Ha' schreie" ... Felix Weingartner, dem wir das sinnige Wort verdanken, mit dem Lauschen beginne bei Brahms das eigentliche Hören, schreibt in seiner Abhandlung „Die Symphonie nach Beethoven" (3. vollständig umgearbeitete Auflage, 1909) über das Finale: „Für mich ist das eigentlich Wunderbare der ungeheure seelische Gehalt dieses Stückes. Ich kann mich der Vorstellung des unerbitt-

ziehen die Bilder des Totentanzes an uns vorüber, ihre Figuren wachsen zu Vertretern der Menschheit, ihre Individuen zu Völkern empor, und wir gewahren sie, verklärt vom Schimmer der reinsten Kunst, angeweht vom kühl belebenden Atem der Ewigkeit und begleitet von erhabenen, leidstillenden Klängen, mit jenem „Vergnügen an tragischen Gegenständen“, für dessen Grund Schiller das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit erkannt wissen will. Auch hier wird die Zweckmäßigkeit durch sittliche Kraft zum Gesetz erhoben, um sich im Schönen von dessen Zwange zu befreien.

Brahms ließ den Satz unbezeichnet. Kein Gattungsname als Überschrift, kein äußeres Merkmal in der Partitur klärt den Laien darüber auf, daß ihn eine besondere Abart der schwersten und strengsten aller Variationenformen erwartet. Der freundliche Joachim kam dem Verständnis des dankbaren Publikums gefällig entgegen, versah auf dem Programm seines Berliner Akademiekonzerts vom 1. Februar 1886, in welchem er die Symphonie zuerst aufführte, das „Allegro energico e passionato“ mit einem Sternchen und machte dazu die Anmerkung: „Variationen über das Thema“: (folgen dessen acht Melodienoten). So beugte er klug der kläglichen Verwirrung vor, in welche anderweitig Laien und Kenner gestürzt wurden, so daß sie nicht wußten, was sie von dieser „lärmenden Rhetorik der Leidenschaft, die ohne eigentlichen Gehalt ist“ (Speidel), zu denken hatten. Aber eine Ciacona oder einen Passacaglio getraute sich der berühmte Spieler der Bachschen d-moll-Chaconne für Soloviolinc den Satz doch nicht zu nennen. Zwischen beiden Bezeichnungen wurde im allgemeinen niemals genau unterschieden, obwohl, wie Spitta nachweist, Bachs großer Vorgänger Buxtehude dem Passacaglio zur Bedingung stellte, sein Baßthema als solches unverändert durch das ganze Stück beizubehalten, wogegen er der Ciacona erlaubte, ihr Thema in allen Stimmen unter den mannigfaltigsten Umspielungen und

lichen Schicksals hier nicht entschlagen, daß eine große Erscheinung, sei es ein Einzelner, sei es ein ganzes Volk, dem Untergange ohne Erbarmen entgegentreibt ... Der Schluß dieses von erschütternder Tragik durchglühten Satzes ist eine wahre Orgie der Zerstörung, ein furchtbares Gegenstück zum Freudentaumel am Ende der letzten Symphonie Beethovens.“

Veränderungen auftreten zu lassen.[1]) Brahms behauptet zwischen beiden Formen die Mitte und kommt etwa dem c-moll-Passacaglio für Orgel von Bach ebenso nahe wie der genannten und allgemein bekannten Geigen-Chaconne. Dennoch überholt er bei weitem diese beiden namhaftesten Musterstücke der klassischen Musikliteratur, von denen es der in eine Fuge mündende Orgelpassacaglio übrigens auch so wenig genau mit dem Baßthema nimmt, daß er seine Melodie gelegentlich in den Diskant legt (Var. 11ff.). Weder der weitere Horizont der modernen Weltanschauung, noch die Fülle poetischer Gedanken, noch der instrumentale Glanz des Vortrages ist es, was dem jüngeren Meister hier die Überlegenheit über den großen Ahnherrn seiner Kunst zusichert, sondern, so unglaublich es klingt, noch mehr die bedeutende Entwickelung der überkommenen Form selbst. Ohne um Haaresbreite von der ihm vorgeschriebenen Richtschnur abzuweichen, hat Brahms die Variationen zu einem dreiteiligen symphonischen Satz gruppiert, der sich über die Berechtigung, das zyklische Werk als Finale abzuschließen, zur Genüge ausweist. Die Übergänge der Teile sind, dem Stil der übrigen Sätze gemäß, ebenso fein und verborgen hergestellt wie die Vermittlungen der ineinander greifenden Variationen; trotz der vielen Kadenzen von Dominant zu Tonika scheint der fortlaufende melodische Fluß niemals unterbrochen, und die dreißig und mehr kleinen Sätzchen, aus denen der große Satz besteht, folgen einem einzigen unaufhaltsamen Zuge zur Höhe. Auch hier exemplifiziert sich die Schillersche Ästhetik: auf der Harmonie von Freiheit und Notwendigkeit beruht das Schöne, und „das Gesetz nur kann uns Freiheit geben“.

Das Thema des in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Finalsatzes besteht aus den acht Takten:



[1]) Spitta, Bach I 276 f.

und erhält seine niederschmetternde Kraft durch die Posaunen, welche, vom vollen Chor der Harmonie gestützt, Melodie, Mittelstimmen und Baß mitblasen. Pauken in G, H und E helfen nach, und ihre Schläge scheinen aus dem Innern der Erde heraufzukommen, wenn sich der Riese von seinem Sitz erhebt, um die Scharen seiner Opfer Revue passieren zu lassen. Wie unabhängig von ihm, wallt der ihm verfallene lange Zug dahin in kaum absehbarer Fülle interessanter und charakteristischer lebensvoller Gestalten, von denen wir manche mit Namen rufen möchten. Zuweilen meint man Fragmente aus den Chorliedern der griechischen Tragiker zu hören. „Eros, der Allsieger im Kampf", erscheint als Herold des Thanatos, und des Koloneischen Ödipus pessimistisches „Nicht geboren zu sein, ist weitaus das Beste, und nach diesem schnell wieder dahin zu gehen, woher du kamst" tönt überall leise als schauerlicher Refrain nach.[1]) Besonders rührend

---

[1]) Die Tragödien des Sophokles waren im Sommer 1884 und 85 die oft wiederholte Lektüre des Tondichters. Gustav Wendt hatte sie gerade neu übersetzt und Brahms gewidmet, und dieser dem Freunde mit den fast überschwänglichen Worten gedankt: „Ihr Brief und Ihre Sendung gehören zu den Freuden und Auszeichnungen, die ich als die schönsten und größten empfinde, die mir werden können. Der Gedanke, daß ein Mann wie Sie beim Abschluß einer so großen, herrlichen Arbeit meiner gedenken kann, daß meine Musik ihm in Momenten des Ruhens von solcher Arbeit etwas sein konnte, der Gedanke gibt mir ein so schönes, erwärmendes Gefühl, daß ich Ihnen dafür wie für die Widmung selbst danken muß.

Lassen Sie mich nicht weiter versuchen, Ihnen auszusprechen, wie sehr und dankbar ich so seltene, ernsteste Freude empfinde — auch für das große Geschenk, das mir und der Welt dadurch wird, lassen Sie mich fürs erste nur dadurch danken, daß ich es eifrigst und liebevollst genieße.

Es trifft sich gar gut, daß Ihr Buch mir die schönen Sommertage verschönern kann; nächstens werde ich mir dazu noch von Wien meinen Donner und Seeger mitbringen, um mir klarzumachen, weshalb der Genuß denn jetzt so viel behaglicher ist. Kurz, Sie dürfen das Bewußtsein haben, einen Menschen sehr glücklich gemacht zu haben, und nun seien Sie und die Ihrigen recht von Herzen gegrüßt und bleiben gut gesinnt Ihrem dankbar ergebenen Johs. Brahms."

Man braucht keinen besonderen Scharfsinn aufzuwenden, um hier die Quelle für das Gleichnis von den „paar Ent'ractes" zu entdecken. (S. 447 u. 459.)

Hierher gehört noch ein anderes schriftliches Dokument, welches bezeugt, wie mächtig der Einfluß Bachs, unter dem Brahms zeitlebens stand, gerade

tritt aus dem chorischen Reigen die schüchterne liebliche Mädchengestalt der elften Variation hervor, die, den Dreiviertel- zum Dreihalbentakte verlängernd, den mittleren Teil des Satzes einleitet: „O seht mich, seht, Bürger der Väterheimat, wie ich den letzten Weg dahinwandle, den letzten Strahl von Helios' Glanz trinkend, und niemals wieder!" Die klagende, von Seufzern und Tränen unterbrochene Weise der Flöte wird von leise nachschlagenden Staccatotönen der Violinen und Bratschen begleitet, zu denen sich ein orgelpunktartiges obstinates E der Hörner gesellt, das Thema tritt nur in den ersten Takten hervor und sucht sich dann scheu hinter Vorhaltsnoten zu verbergen:

28.

p espress.

Viol.

Horn.

poco cresc.

---

damals war. Hans Richter hatte am 31. März 1885 die h-moll-Messe im Gesellschaftskonzert gebracht; es war die erste vollständige Aufführung in Wien, wahrscheinlich auch die erste, die Brahms öffentlich hörte. Brahms berichtet darüber an den in Abbazia weilenden Billroth: „Es ist doch jammerschade, daß Du gestern abend nicht die Messe gehört hast. Einen solchen Eindruck von Größe und Erhabenheit hast Du noch nicht gehabt! Man sollte dies Menschenwerk auch nicht zutrauen, so erheben und erschüttern zu können.

Mir war die Aufführung in jeder Hinsicht eine hohe Freude. Ich hatte einige Sorge — aber die Leute gingen eben von Anfang an gar hübsch



Und nun rückt langsam das, in seiner tiefen Empfindung und der vollendeten Schönheit seines Ausdrucks zugleich erschütternde und beseligende Bild, die erhabenste Szene des Totentanzes näher. Die Tonart geht in E-dur über. Zu den nachschlagenden Vier-

---

auf den Leim, d. h. den berühmten Titel ‚Hohe Messe'. Acht Tage vorher war ausverkauft. Alle Welt studierte den Klavierauszug, kurz, der nötige Enthusiasmus war da. Und nun brauste und strömte es los, und die Leute tauchten unter und wurden nicht satt und nicht müde unterzutauchen. Die Arien waren nur eine Erholung, eine ganz nötige kleine Abkühlung. Was ich sonst zu sagen hätte, sind Subtilitäten, die ich gern für mich behalte, wenn jemand die Sache nach außen so gut bestellt und so begeistert fertig bringt wie Richter.

Für die unaussprechliche Empfindung nachher würdest Du Dein ganzes Abbazia hergeben — welches aber jetzt zu genießen ich Dich nicht weiter hindern will.

Ich schaue italien- und rheinwärts, werde also wohl in der Mitte sitzen bleiben.

In Mürzzuschlag aber habe ich wieder gemietet" ...

Wie dort die Elemente an dem Finale der Symphonie mitarbeiteten, wurde schon oben angedeutet. (S. 445, 451 u. 477.)

teln der Violinen tritt eine von den Violoncellen aus der Tiefe zu den Violen emporsteigende Figur:

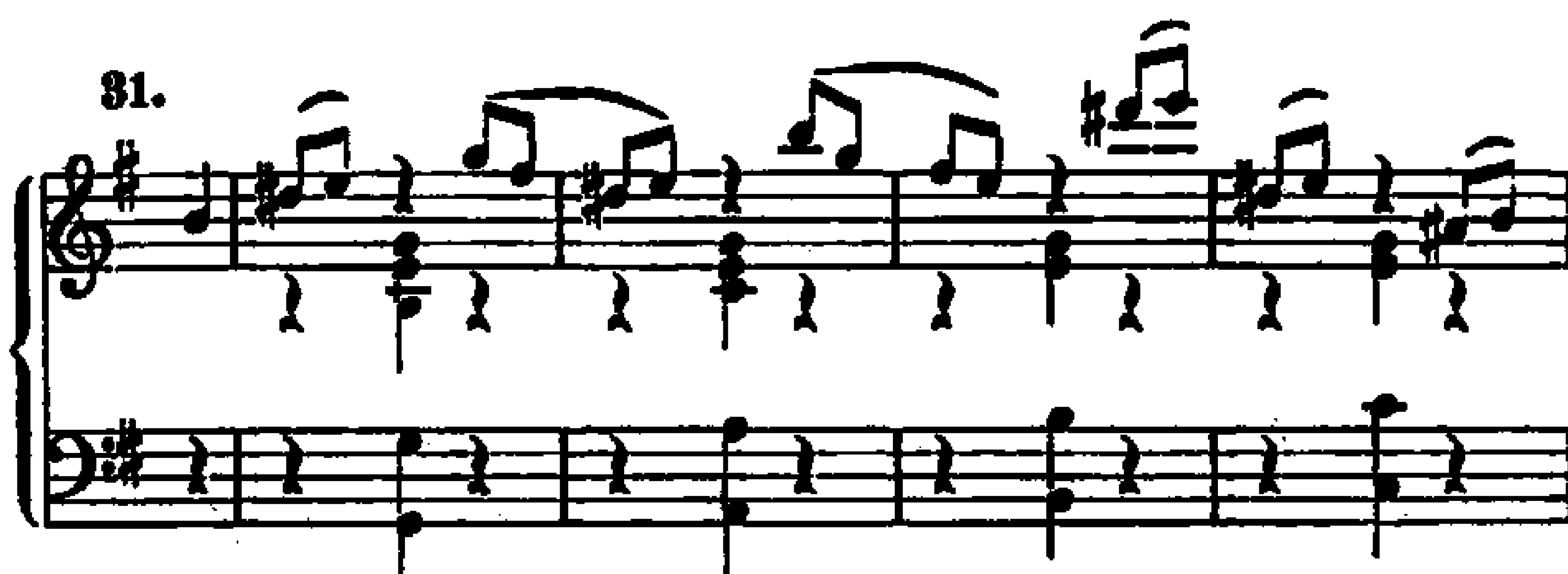


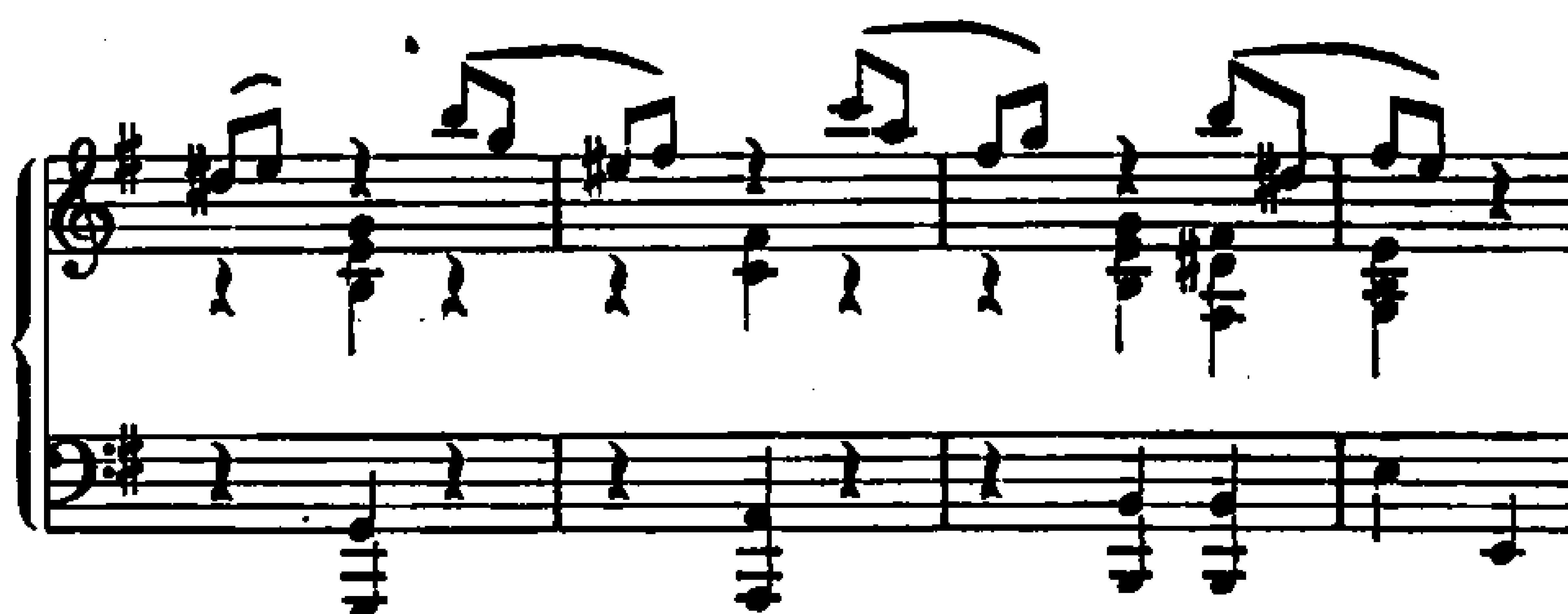
der in der Höhe ein weiches sehnsuchtsvolles Motiv der Klarinetten und Oboen antwortet:



Auf den geflügelten Goldsandalen schwebt Hermes Psychopompos, der Seelenführer, hernieder, vom Genius mit der umgekehrten Fackel begleitet, und wir erhalten die herrlichste Illustration zu der Art, „wie die Alten den Tod gebildet". — Im Museum von Neapel gibt es ein der Schule des Phidias zugeschriebenes Relief, das auf den Abschied des Orpheus von Eurydike in der Unterwelt gedeutet wird, wohl aber nur ein Grab- und Denkmal ehelicher Liebe vorstellt. Könnte der Marmor in Tönen zerschmelzen, so würden wir eine ähnliche Musik hören.

Aber noch eine andere (musikalische) Analogie stößt uns auf, wenn wir uns folgenden Satz vergegenwärtigen:





Vielleicht hat Brahms die Anregung zu der oben im Notenbeispiel 28 mitgeteilten Variation beim Musizieren mit Rudolf von Beckerath (Sommer 1883) empfangen. 31 ist die Koda zum Menuett aus der Violinsonate in e-moll von Mozart. Durch den gemessenen Schwung der Sarabande, in die auch Bach seine tiefsten Empfindungen zu legen wußte, wird der Tanzcharakter des nun folgenden Hauptstückes besonders hervorgehoben.

Posaunen und Fagotte intonieren den weihevollen Hymnus:

32.

pp

Hörner.

Pos. u. Fag.

pp



Bratschen und geteilte Celli akkompagnieren in gebundenen Arpeggien — dem konventionellen Verklärungsinstrument, der Harfe, wird geflissentlich ausgewichen. In die stille Glorie des sinkenden Tagesgestirns darf sie hier nicht hineinklirren. Jeder theatralische Aufputz fehlt; die erhabene Harmonie des Satzes beschämt den wohlfeilen Flitter mit gediegenem Golde. Die Wirkung der Stelle ist unbeschreiblich. Man glaubt bei Sonnenuntergang von den Tempeln zu Girgenti hinabzuschauen auf die erhabene, vom blauen Mittelmeer ins Raumlose hinübergezogene Berglandschaft, die das Heroische zum Tragischen steigert. Dem Gefühl, das der Anblick erregt, kann kein Dichter und kein Maler Ausdruck geben, nur die Musik vermag solche aus Zorn und Schmerz, Grimm und Wehmut, Schauder und Entzücken, Trotz und Ergebung, Angst und Seligkeit gemischte Empfindungen festzuhalten. Dann stellt sich wie in der Natur der tiefste Friede ein. Die Blumen der Stille duften, der Puls des Lebens stockt, die Ewigkeit findet Platz in einer Minute, Größe und Hinfälligkeit des Menschen werden eins.

Reicher ausgestattet, kehrt die Variation noch einmal wieder, und ihre Posaunenklänge verschweben zuletzt auf dem a-moll-Akkord. Die Flöte hat sich den Abgesang des Horns (32 a) ritardierend angeeignet und hält auf Dis — das Tempo geht in den Dreivierteltakt zurück, die Reprise des Hauptsatzes beginnt. Aber die Wiederholung klingt nur an das früher Dagewesene an; tatsächlich stellt sie der ersten Serie von zehn eine zweite von vierzehn Veränderungen gegenüber (das Thema im ersten Teile nicht mitgerechnet), die einen immer leidenschaftlicheren Ton annehmen, dann sich besänftigen, bis das Più Allegro der Koda in

freieren Variationen des Themas für einen grandiosen Schluß mit vollem Orchester sorgt.

Theodor Billroth möge zum Epiloge das Wort ergreifen. Auch er mochte fühlen, daß er bei dem Freunde etwas gutzumachen habe, und schrieb ihm am 18. Juli 1886 von Wien „Sonntag abends“ nach Thun:

„Lieber Freund! Ich bin mehr mit Dir zusammen, als Du weißt und glauben magst, besonders in jüngster Zeit, wo ich mehr zu mir selbst komme. Vor kurzem spielte ich, teils mit Epstein, teils mit Frl. Seemann,[1]) Deine e-moll-Symphonie. Vorher und nachher habe ich mich viel damit beschäftigt. Ich habe nun das Werk so in vollen Zügen genossen. Man hat von Deinen Schöpfungen nur recht den ganzen Genuß, wenn man selbst dabei beteiligt ist. Fürs einfache Zuhören bist Du zu mächtig, zu voll, zu innerlich; man muß selbst drin sein. Daß das Werk als Ganzes mehr bedeutet, als es nach dem ersten Anhören scheint, war mir klar; doch ob die konzentrierte Verdichtung der Tonformen nicht das Tonbild als Ganzes in seiner Wirkung beeinträchtigt, das war mir nicht klar. Ich vermochte die großen malerischen Linien nicht über dem Detail zu erkennen. Jetzt glaube ich dies zu können und habe damit einen ruhigeren Genuß gehabt. Ich liebe es nicht, bei solchen Werken von dem mehr oder weniger Gefallen der einzelnen Sätze, noch weniger einzelner Stellen zu sprechen; mir kommt das so unkünstlerisch vor. Immerhin kann ich nicht unterdrücken [zu sagen], daß der letzte Satz, wie beim ersten Hören, auch jetzt eine besondere Anziehungskraft auf mich ausübt. Was andere dabei kontrapunktische Kunst nennen, ist für mich der Ausfluß der allerreifsten Phantasie. Ich verhehle nicht, daß die harmonische Behandlung des Themas im Andante mir anfangs gesucht pikant schien, ähnlich wie die Modulation von fis auf d-moll im „Parzenlied“ und wie das plötzliche Zurückgehen auf e-moll im Andante-Thema Deines B-dur-Sextetts u. a. Doch wie sich das alles konsequent auseinander entwickelt und sich dabei immer reicher gestaltet und, was die Hauptsache ist, musikalisch immer schöner wird, das lernt man erst später noch empfinden.“...

---

[1]) Johanna v. Seemann, Konzertpianistin in Wien, Schülerin Epsteins.

IX.

Ehe wir Brahms in seinem neuen Schweizer Sommersitz aufsuchen können, haben wir noch eine ganze Reihe denkwürdiger Ereignisse aus den Jahren 1884 und 85 nachzutragen.

Bülow hatte, von dem Wiener Hofmusikverleger und Konzertunternehmer Albert J. Gutmann mit der Kapelle zu einer Tournee nach Wien und Graz engagiert, sich vorgenommen, so, wie er als Brahmsscher Generalissimus die Schlüssel von Leipzig seinem Herrn und Meister zu Füßen legte,[1]) auch das neuerdings ein wenig treulose, mit illegitimen Kronprätendenten liebäugelnde Wien dem echtgeborenen Dauphin wieder zu erobern. Es kam ihm aber selbstverständlich ebensoviel, wenn nicht noch mehr darauf an, in der Stadt der Klassiker dem Publikum zu beweisen, daß es außer den „Philharmonikern" und Hans Richter noch andere Leute gäbe, die sich auf ihren Brahms und Beethoven mindestens ebensogut verständen wie jene. „Wien-Brahms beflügeln die Ambition. Dem Ideale des Kollektivvirtuosen wird immer annähernder entsprochen." (Bülow an Steyl.)[2]) Brahms freute sich, wie er sagte, sehr auf die Konzerte und erklärte sich bereit, mitzuspielen und zu dirigieren, was von ihm verlangt würde. Er höre so gern, fährt er etwas zweideutig fort, ein Konzert von sich spielen und sehe es so gern dirigieren, als er beides selber tue. Der Doppelsinn bedeutet eine Konzession gegen den Freund und eine reservatio mentalis für sich selbst. Daß er nicht gegen das von Bülow beliebte Bravourstück Einsprache erhob, seine und Beethovens Klavierkonzerte ohne Dirigenten vorzuführen, was durchaus gegen

---

[1]) Siehe S. 309 und 325 ff.

[2]) Hans v. Bülow, Briefe, herausgegeben von Marie v. Bülow. VI 310. Für die Erlaubnis, ungedrucktes Material zu verwerten, ist der Verfasser der verehrten Herausgeberin zu ganz besonderem Danke verpflichtet.

seinen Geschmack war, muß einzig seiner freundschaftlich rücksichtsvollen Gesinnung zugeschrieben werden. Bülow, der über München nach Wien kam, befand sich in der rosigsten Siegerlaune. Seiner Frau schrieb er am 18. November 1884 von München: „Brahms ist endlich hier inthronisiert. Ein Tag meiniges hat mehr gewirkt als ein Jahrzehnt levitisches. Das freut mich infiniment: so haben wir pränumerando Brahms' Wiener Propaganda für uns bezahlt“, und am 22. d. M. von Preßburg: „Gestern in Wien war's noch sehr nett. Brahms ungeheuer liebenswürdig — die Wiener Musiker behaupten alle, ich habe seinen ganzen Charakter umgewandelt — seitdem ich seine Partei ergriffen, sei er um 66²/₃ Prozent humaner geworden. Glauben wir's.“ In solchen, eine innere Gewissensangst verratenden Übertreibungen und Illusionen, an die er schließlich selbst glaubte, gefiel sich Bülow und mußte sich dann um so schmerzlicher von Tatsachen überraschen lassen, die ihm weniger gefielen.

Die erste der drei „Musikaufführungen der Hofkapelle S. H. des Herzogs von Sachsen-Meiningen“, die „unter Leitung ihres Intendanten Herrn Dr. Hans von Bülow“ im November und Dezember in Wien stattfanden, enthielt nur Beethoven, die beiden letzten brachten von Brahmsschen Orchesterwerken die F-dur-Symphonie und die Haydn-Variationen. Am 25. November spielte Bülow ohne Dirigenten das erste, am 2. Dezember Brahms das zweite Klavierkonzert, bei welchem Bülow den Dirigenten am Pulte nur markierte, daneben wurden Werke von Raff, Weber, Beethoven, Berlioz und Wagner aufgeführt, so daß keine der drei großen Musikaufführungen ein eigentliches Brahms-Konzert genannt werden konnte. Zwischen der zweiten und dritten wurde zugunsten des Unternehmens am Nachmittag des 1. Dezember noch eine vierte eingeschoben, die sich in mehr als einem Sinne zum „außerordentlichen Konzert“ gestaltete.

Speidel hatte durch eine abfällige Kritik im „Fremdenblatt“ den Zorn des Beethoven-Interpreten erregt, und dieser beschloß sich dafür zu rächen. Wer aber das Bad ausgießen mußte, war — Brahms. Auf dem Programm stand als letzte Nummer Beethovens Egmont-Ouvertüre, und zwar mit dem Beisatz „Auf mehrseitiges Verlangen“. Bülow betrat das Podium mit dem Pro-

gramm in der Hand, sah hinein, als ob er sich überzeugen wollte, daß auch wirklich die Egmont-Ouvertüre darauf stehe, schüttelte den Kopf, lächelte bedeutungsvoll und wendete sich, anstatt dem Orchester das Zeichen zu geben, an das Publikum. — „Silentium! Herr v. Bülow hat das Wort!" — Er machte das unschuldigste Gesicht von der Welt und sprach ungefähr folgendes: „Meine hochverehrten Damen und Herren! Ich habe Ihnen zu danken für die Ehre und Gastfreundschaft, welche Sie uns hier erwiesen haben. Da wir als Fremde wohl auch das Fremdenblatt lesen und uns darin von einem gewiegten Beethoven-Kenner' — hier sah er höhnisch nach dem Platze hinüber, wo er den bösen Kritiker vermutete — „vorgeworfen wurde, daß wir beim neulichen Vortrage der Egmont-Ouvertüre gegen den Geist des Komponisten gesündigt hätten, möchte ich nicht durch die Wiederholung dieses Attentates die Rücksichten, die man uns Fremden erwiesen, mit einer Rücksichtslosigkeit gegen das Wiener Fremdenblatt erwidern. Deshalb gestatten Sie uns, daß wir an Stelle jenes Werkes lieber die — ‚Akademische Fest-Ouvertüre' Ihres Meisters Brahms spielen." Die Zuhörer, anfangs konsterniert, faßten sich schnell, gaben ihrem „mehrseitigen Verlangen" den stärksten Nachdruck und bestanden auf der Egmont-Ouvertüre. Umsonst waren die ironischen Einwände des Dirigenten, der unter anderm bemerkte, man würde anno 1810 (dem Kompositionsjahre des Beethovenschen Werkes) wahrscheinlich eine Ouvertüre von — Josef Weigl noch lieber gehört haben. Das Publikum ließ nicht ab, „Beethoven!" zu schreien, und der Lärm wuchs, als Bülow beide Ouvertüren noch einmal ausdrücklich zur Wahl stellte. Die Noten mußten herbeigeholt werden, und die Egmont-Ouvertüre wurde unter allgemeinem Hurra gespielt. Brahms war bei dem improvisierten Plebiszit, allerdings höchst ehrenvoll (gegen Beethoven), durchgefallen, und der Beethoven-Interpret triumphierte über den „Beethoven-Kenner" auf Brahms' Kosten — wenn auch gegen eigenen Wunsch und Voraussicht.[1])

Auf solche Weise in einen öffentlichen Skandal verwickelt zu

[1]) Nach dem Referat des Verfassers, das am 2. Dezember 1884 in der „Presse" erschien.

werden, bedeutete für Brahms, der ohnehin kein Freund der Öffentlichkeit war, das Ärgste, und er würde die schweren Geduldsproben, die ihm von seinem hitzköpfigen, leidenschaftlichen und unbesonnenen Apostel auferlegt wurden, kaum bestanden haben, wenn ihm nicht seine Freunde gut zugeredet hätten. Er fragte sich manchmal ernstlich: Entspringt Bülows Eifer für mich und meine Werke nicht etwa dem Widerspruchsgeist, der Bekehrungslust und dem Sensationsbedürfnis des Apostaten? Würde er nicht, in Ermangelung meiner ihm ehemals wenig sympathischen Erscheinung auch einen Geringeren als mich auf den Schild gehoben haben? Sollte nicht das Gefühl dafür in der weiten musikalischen Welt ebenso stark sein wie mein eigenes, und nicht nachhaltiger wirken als das augenblickliche, künstlich hervorgerufene Gefallen an meinen immerhin problematischen Sachen? Wenn er aber dann an dem ehrlichen Enthusiasmus, der ihm aus allem entgegenloderte, was Bülow mit Hintansetzung seiner Wohlfahrt und Gesundheit für ihn tat, sein Herz wärmte, bat er dem Freunde im stillen wieder ab, was er in Gedanken an ihm gefrevelt hatte. Daß Bülow, getreu dem Wahlspruch seines altadeligen Geschlechts „Alle Bülow'n ehrlich", es aufrichtig mit Brahms meinte, bedarf wohl kaum einer Versicherung und keines Beweises mehr.

Bülows Wiener Aufenthalt währte, Unterbrechungen durch musikalische Ausflüge nach Budapest und Graz abgerechnet, über eine Woche und war reich an bunten, meist heiteren Episoden.[1]) Brahms traf am 23. November abends zur zweiten der beiden

---

[1]) Brahms und Bülow waren bei einem Wiener Musikfreunde zum Souper eingeladen, der häufig Künstler bei sich sah. In seinem Musiksalon hingen jene idealisierten Koryphäen der Tonkunst in großen Bildern, wie sie im Bruckmannschen Verlage erschienen sind, von Bach bis auf den gerade gegenwärtigen Musiker, dem die Ehre erwiesen wurde, bei lebendigem Leibe unter die Unsterblichen versetzt zu werden. Das letzte Porträt der Galerie wurde nämlich, je nach Bedarf, immer gewechselt, und Brahms, der Liszt dort zuletzt hängen gesehen hatte, machte Bülow lachend auf diesen Trick aufmerksam, und daß nun er (Brahms) den Platz Liszts einnehme. Bülow stellte sich vor das Bild hin, setzte das Pincenez auf und sagte, auf eine bekannte ungarische Anekdote und sein Verhältnis zu Liszt zugleich anspielend, mit lauter Stimme: „Armer Vater, wie hast Du Dir verändert!"

Musikaufführungen, die am 22. und 24. d. M. stattfanden, in Budapest ein. Nach der Matinee, in der er sein B-dur-Konzert gespielt hatte, speiste er mit Bülow und Liszt bei der Baronin Eötvös, der Witwe des ungarischen Dichters und Staatsmannes, zu Mittag. Bülow hatte dem Großmeister im Konzert mit einer symphonischen Dichtung aufgewartet, obwohl dessen „Ideale" längst nicht mehr die seinen waren, und Liszt quittierte lächelnd für diese Artigkeit mit der Teilnahme, die er neuerdings dem B-dur-Konzert zuwendete, das ihm der Komponist vor zwei Jahren hatte schicken müssen.[1]) Brahms war, nach Bülows Rechenschaftsbericht, „sehr nett gelaunt und human". Die wahren Empfindungen der drei Tischgäste zu analysieren, wäre eine dankbare Aufgabe für den Psychologen.

Wenige Tage darauf, nachdem wir, Brahms, Bülow und der Verfasser, in weniger anspruchsvoller Umgebung in Wien beim „Roten Igel" unter den Tuchlauben zu Mittag gegessen hatten, gingen wir durch den Stadtpark zum Kurpavillon, wo Brahms nach Tische seinen schwarzen Kaffee zu trinken pflegte, er mehrere Schritte vor uns her, die in graue baumwollene Handschuhe gesteckten Hände auf dem breiten Rücken gekreuzt und den Hut aus der mächtigen Stirn geschoben. Da packte mich Bülow plötzlich am Arme, gestikulierte dabei so wild mit der Rechten, daß die Leute verwundert stehen blieben, und schrie mit heiserer Stimme: „Sehen Sie ihn an, den da, wie er breit und sicher und gesund vor uns hergeht! Ihm verdanke ich, daß ich noch zur Vernunft gekommen bin — spät, aber hoffentlich nicht zu spät, — daß ich überhaupt noch lebe!! Drei Viertel meines Daseins habe ich an meinen Ex-Schwiegervater, diesen alten Komödianten, und seine Meschpoche vergeudet, der Rest aber gehört den wahren Heiligen der Kunst und vor allem ihm! ihm!! ihm!!!"[2]) Mich befremdete die an Wut grenzende Leidenschaftlichkeit dieser Expektoration, und ich begriff nicht, was ihn so erregt haben konnte. Brahms, mit dem ich darüber sprach, meinte: „Ja, der arme Kerl hat traurige

---

[1]) Vgl. S. 324.

[2]) Bülow, der mich schon 1881 in Wien mit seinem Besuch beehrt hatte, schrieb mir die später häufig (falsch) zitierten Worte ins Album:

Erfahrungen gemacht" und schilderte mir die oben (S. 377) mitgeteilte Szene, die er 1883 mit Bülow in Meiningen erlebte.[1]) Er deutete auch an, daß er auf Bülows verändertes musikalisches Kredo nicht soviel gebe wie auf kleinere, noch unzweideutigere Beweise freundschaftlicher Gesinnung, die andere vielleicht gar nicht beachten würden. In Graz habe er (Brahms) nach einem der Meininger Konzerte des Abends spät Migräne bekommen und nicht schlafen können. Da sei Bülow, obwohl er selbst tödlich ermattet war, anderthalb Stunden in der Nacht von einer Apotheke zur andern gelaufen, um ihm ein erprobtes Mittel zu verschaffen, das er dann endlich in der dritten Apotheke erhalten habe. „Ich weiß, was Bülow für mich bedeutet, und was ich ihm bin, vielleicht noch besser als er, und es braucht es mir niemand zu sagen", fügte er wie abweisend hinzu.

An Empfindlichkeiten und Mißverständnissen fehlte es trotzdem beiderseits nicht, einer fühlte sich immer vom andern provoziert, und jeder zahlte der menschlichen Schwäche den schuldigen Tribut. So verdroß es Brahms, der ja bei aller Bescheidenheit auch als Dirigent und Klavierspieler etwas auf sich halten durfte, wenn er hinter Bülow zurückstehen sollte, und zwar, seiner Meinung nach, vor allem deshalb, weil er die Mittel verschmähte, die jener ohne Bedenken gebrauchte, um die Menge aufzuwühlen und zu haranguieren. Louis Rée, der mit seiner Frau Susanne die Haydn-Variationen in der (selbständigen) Fassung für zwei Klaviere (op. 56b) in Wien und auf Konzertreisen viel öffentlich vortrug, auch im Wiener Tonkünstlerverein, dem anwesenden Meister zu besonderem Danke, kam dadurch mit Brahms in näheren Verkehr. Sie sprachen einmal über d'Albert und dessen wundervollen

---

„Mit Bach, Beethoven und Brahms*) denkt für das eventuelle letzte Viertel seines Lebens reichlich auszukommen

Hans v. Bülow, Zukunftsmusiker a. D. Wien, 23. Februar 1881.

*) Caetera — ‚farcimentum'.

P. S. Im übrigen erhebt derselbe auf die sogenannte Apostatenglorie so wenig Anspruch, daß er nach wie vor jede — der Mühe der Abwehr lohnende — ungerechte Verkleinerung seiner vormaligen worship Berlioz—Liszt—Wagner nach besten Kräften bekämpfen wird."

[1]) Vgl. auch II 404 Anm.

Vortrag des B-dur-Konzerts, das, wie ein Dritter bemerkte, ihm niemand nachspielen könnte, auch Brahms nicht, der natürlich Besseres zu tun habe, als Klavier zu üben. Darauf entgegnete Brahms: „Klavierspielen kann ich so gut wie ein anderer auch, nur muß man täglich öffentlich spielen, was ich seit vielen Jahren nicht mehr tue. Aufs Üben kommt es nicht immer an." Im Anschluß daran erzählte er: „Als ich in Wien mit Bülow und den Meiningern mein B-dur-Konzert spielte, sagte ich Bösendorfer, ich brauchte keinen neuen Flügel auszusuchen, er möge mir nur den schicken, auf dem Bülow acht Tage vorher das d-moll-Konzert gespielt habe, von dessen Vortrag alle Welt entzückt war. Nach dem zweiten Konzert hieß es dann: ‚Schade, daß Bülow damals nicht dasselbe Klavier hatte wie Brahms, das d-moll-Konzert hätte dann noch einmal so schön geklungen.' Für mich und mein Klavierspiel hatte kein Mensch ein Wort der Anerkennung. Nun machte es mir doch Freude, daß die Leute wenigstens indirekt meinen Anschlag lobten."[1])

Bei einem gemeinschaftlichen Besuche, den wir Bülow nach seinen glücklich bewältigten vier Beethoven-Abenden im Februar 1887 im Hotel Impérial abstatteten, sprach dieser davon, daß er in Wien und anderswo gern wieder als Pianist auftreten würde, wenn er sich eine neue bedeutende Aufgabe, die vor ihm noch keiner gelöst habe, stellen könnte. „Es wird Ihnen nichts übrigbleiben", sagte ich, „als das ganze ‚Wohltemperierte Klavier' an einem Abend zu absolvieren". Bülow nahm die scherzhaft gemeinte Äußerung ernst. „Es ist freilich schwer", erwiderte er, „beinahe unmöglich, die vierundzwanzig Präludien und Fugen so in den Kopf und die Finger zu bekommen, daß man sich getrauen

---

[1]) Über Bülows Vortrag des Brahmsschen d-moll-Konzerts berichtete ich damals a. a. O.: „Aus dem finsteren, in furchtbarer Entschlossenheit auftretenden Allegro dieses op. 15 brechen die Klagen um eine freudlose und arme Jugend verräterisch hervor, aber zugleich kündet sich in ihm der selbstgewisse, unbeugsame Trotz an, der es wagt, dem Schicksal die Stirn zu bieten — jener heldenhafte prometheische Zug, der nur den Großen eignet. Herr v. Bülow behandelte den Satz etwas kühl und spitz. Die Sturm- und Drangperiode seines Erwählten liegt ihm gegenwärtig wohl ebenso fern wie die überschwängliche Wehmut eines liebeseligen Beethovenschen Adagios" . . .

darf, sie fehlerlos zu spielen. Aber es muß gehen. Ich selbst habe schon daran gedacht. Was meinst Du dazu?“ wandte er sich an Brahms. „Mir imponiert das nun ganz und gar nicht“, entgegnete dieser, „wenn Ihr versprecht, Euch nicht stören zu lassen, sondern weiter zu plaudern, spiele ich sie alle vierundzwanzig sofort. Da dies aber zu lange dauerte, so könnt Ihr mich auf die Probe stellen mit einem beliebigen Viertel oder Sechstel.“ Er setzte sich lächelnd ans Klavier; jeder nannte zwei Tonarten, und Brahms spielte die dazu gehörigen Präludien und Fugen in so vollendeter Klarheit und mit so tiefer Empfindung, daß das Gespräch verstummte und wir hingerissen zuhörten. „Vor einer solchen Konkurrenz streiche ich die Segel“, sagte Bülow, als Brahms mit der es-moll-Fuge geendet hatte, und brannte eine neue Zigarette an.

Und wie mit dem Klavierspielen verhielt es sich mit dem Dirigieren. Auch hier fiel der tägliche Verkehr mit der Kapelle coram publico, die Routine, entscheidend ins Gewicht, neben dem Genie, das Bülow seinem hohen Freunde auch in dieser Beziehung abzuerkennen gewiß der letzte war. Julius Grosser, der mit Simrock zur ersten Aufführung der e-moll-Symphonie im November 1885 von Berlin nach Meiningen gekommen war, weiß davon zu erzählen. In seinem, von Marie v. Bülow reproduzierten Zeitungsberichte erwähnt er nicht nur, daß der dritte Satz da capo gespielt werden mußte, daß nach dem letzten der Herzog und mit ihm das ganze Haus dem Komponisten zu Ehren sich erhob, und daß Brahms, der auf Wunsch des Herzogs zwei Sätze des Werkes im geräumten Saale wiederholte, mit seinem Feuer das Orchester elektrisierte, sondern auch, daß Bülow dem Referenten gestanden habe, er kenne neben Wagner keinen Dirigenten, der, wenn er sich für ein Werk interessiere, so zu dirigieren verstehe wie Brahms. Desto mehr mußte es diesen verletzen, wenn er in den Zeitungen, namentlich in solchen, die Ursache hatten, seine Verdienste so viel wie möglich zu schmälern, immer wieder zu lesen bekam, nicht ihm, dem Schöpfer, sondern Bülow, dem Ausleger, sei es zuzuschreiben, wenn seine Symphonien dem Publikum gefielen, — wie sich nach Brahms' Tode der sonst so feinsinnige und gerechte Paul Marsop zu der Hyperbel verstieg,

nur Einer habe es verstanden, „hier einen satten Vollklang, dort erschütternde instrumentale Akzente in das Brahmssche Orchester hineinzubannen", und das sei Hans v. Bülow gewesen. Nach dessen Ableben hätten viele „ein größeres Maß von Frische und Eigenart bei den Brahmsschen Symphonien vorausgesetzt, als jene ihrem Wesen nach bieten konnten". Demgegenüber darf nicht verschwiegen werden, was Brahms im Sommer 1887 zu Wendt äußerte: „Bülows Dirigieren ist immer auf den Effekt berechnet. Sobald eine neue musikalische Phrase einsetzt, läßt er eine kleine Pause machen und wechselt auch gern ein wenig das Tempo. Ich habe mir das in meinen Symphonien ernstlich verbeten; wenn ich es haben wollte, würde ich es hinschreiben." [1])

In den Konzerten, wo Bülow mit Brahms musizierte oder sich in die Direktion mit ihm teilte, wurde er nur zu fühlbar von dessen überragender Persönlichkeit an die Wand gedrückt; der „kleine Leopard" konnte zwar den „großen Löwen" im Sprunge überholen, kam aber doch nicht gegen ihn auf.[2]) Dies machte sich für Bülow immer empfindlicher geltend im Laufe der Expedition nach dem Niederrhein und Holland, die auf Brahms' Anstiften im Anschluß an die Meininger Premiere unternommen wurde. Vor ihrer großen Reise machten die Freunde noch eine kleine nach Weimar.[3]) Brahms hatte sich, wie wir wissen, lange

[1]) Denselben Tadel sprach der Verfasser in seinen Referaten der „Presse" vom Dezember 1884 aus. Dort heißt es a. a. O. im Anschluß an das frühere Zitat (S. 489): „Der Dirigent zeigte hier eine Art von wissenschaftlicher Grausamkeit; er begegnete dem zarten Gebilde (eines Beethovenschen Adagios) nicht als Liebhaber, sondern als Anatom, und anstatt den schönen Tonkörper mit dem Taktstocke zu küssen, sezierte er ihn. Auch vergißt Bülow zuweilen, daß sein vielköpfiges Instrument gewisse Vortragsnuancen nicht so wiedergeben kann, wie sein ihm zu unbedingtem Gehorsam verpflichtetes Klavier. Zwischen dem Dirigenten und der Partitur arbeiten hundert Hände, die in kritischen Augenblicken weniger ausrichten als zwei. Ein beliebter dynamischer Effekt Beethovens ist das crescendo, auf welches anstatt des erwarteten forte ein ablenkendes piano folgt. Bei der Phrasierung einer derartig bezeichneten Melodie hebt der Klavierspieler nur die Hände; er läßt den Gesang nur Atem holen, ehe er mit dem piano einsetzt. Im Orchester gibt dasselbe Manöver der Kantilene einen empfindlichen Ruck; sie läuft Gefahr, in zwei Teile auseinanderzufahren, und aus dem leichten Atemzuge wird eine schwere Pause.

[2]) Bülow, Briefe VI 390. [3]) Siehe S. 311.

vergebens danach gesehnt, die klassische Stätte wieder zu betreten, die auch für ihn einmal von persönlicher Bedeutung gewesen war. Nach zweiunddreißig Jahren wandelte er wieder unter den heiligen Schatten des Dichterhaines, ohne daß er die von Liszt hineingesetzte Schlange dieses Paradieses, die Zukunftsmusik, mehr zu fürchten brauchte, und er war höflich genug, gleich anderen „Fremden von Distinktion“ in der „Hofgärtnerei“ seine Visitkarte für den abwesenden Hausherrn zurückzulassen. Jetzt besaß das nachbarliche Meiningen die musikalische Suprematie; vor der Orchester- und Dirigentenschule Bülows mußten sich die Tastenwüteriche beiderlei Geschlechts verstecken. Da ihm die Zukunft der Musik mehr am Herzen lag als die schon halb zur Vergangenheit gewordene Zukunftsmusik, so begrüßte Brahms ein vielverheißendes Talent, das er bei Bülow kennen lernte, mit aufrichtiger Freude. Der junge Richard Strauß, durch Bülows Vermittlung zum zweiten Kapellmeister in Meiningen ernannt, und sein prädestinierter Nachfolger, hatte am 1. Oktober 1885 nach Senecas: „Homines, dum docent, discunt“ seine Dirigententätigkeit unter Bülows Ägide begonnen und schon am 18. mit Mozarts c-moll-Konzert als Pianist, mit seiner eignen f-moll-Symphonie aber als Komponist und Dirigent sehr glücklich debütiert. Schon in Mürzzuschlag interessierte sich Brahms, der die von den Meiningern in ihrem Programm geführte Bläserserenade (Suite für dreizehn Blasinstrumente op. 7) kannte und schätzte, für das Debut, das zufällig mit dem seiner e-moll-Symphonie zusammentraf, und bat, damit bis zu seiner Ankunft zu warten. Er bestellte sich für deren Tag und Stunde die Partitur aufs Schloß, wo ihm der Herzog eine Flucht von sechs Zimmern eingeräumt hatte, und las sie sofort durch, um für den Abend gerüstet zu sein. Richard Strauß erzählt in seinen „Persönlichen Erinnerungen an Hans v. Bülow“ [1]) darüber: ... „Hierauf dirigierte ich meine f-moll-Symphonie. Unter den Zuhörern befand sich kein Geringerer als Johannes Brahms, und ich war äußerst begierig, sein Urteil über meine Symphonie zu hören. In seiner wortkargen Art sagte er mir nur ein ‚Ganz hübsch‘, fügte aber eine beherzigenswerte Lehre

---

[1]) „Neue freie Presse“ vom 25. Dezember 1909.

bei: ‚Junger Mann, sehen Sie sich genau die Schubertschen Tänze an und versuchen Sie sich in der Erfindung einfacher und achttaktiger Melodien'. Ich verdanke es hauptsächlich Johannes Brahms, daß ich seitdem nicht mehr verschmäht habe, eine populäre Melodie (so gering eine solche von der Schulweisheit der hohen Kritik heutzutage auch eingeschätzt werden mag, fallen sie einem doch sehr selten und nur zu guter Stunde ein) auch wirklich in meine Arbeiten aufzunehmen. Ein weiterer Vorwurf des großen Meisters: ‚Ihre Symphonie enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler, nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einem Dreiklang hat gar keinen Wert', ist mir deutlich haften geblieben. Damals habe ich eingesehen, daß Kontrapunkt nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere, nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt . . .

Wenige Tage darauf fand die Uraufführung der Vierten Brahmsschen Symphonie statt. Bülow hatte fabelhaft probiert, und sein Eifer und seine rührende Gewissenhaftigkeit hatten oft in seltsamem Gegensatz gestanden zu der Gleichgültigkeit, die Brahms selbst bezüglich der Dynamik und des Vortrages seiner Werke ganz offen zur Schau trug.[1])

---

[1]) Strauß ließ sich vom Schein täuschen. Hinter Brahms' scheinbarer Gleichgültigkeit verbarg sich immer ein gewichtiges Motiv, das entweder seiner Bescheidenheit oder seinem Ärger entsprang, wohl auch der Scham, von Dingen zu reden, die mit seinen innersten Gefühlen verbunden waren. Er wurde grob, wo ihm böser Wille, Anmaßung oder Unverstand begegnete, sonst schwieg er lieber. Einem Bülow vor dritten Personen ins Handwerk zu pfuschen, wäre ihm niemals eingefallen. Was er ihm unter vier Augen sagte, entzieht sich unserer Kenntnis, soweit wir nicht von Brahms selbst oder von dessen intimen Freunden darüber unterrichtet worden sind. — In demselben Aufsatze, der die interessanten kritischen Äußerungen Brahms' über die Straußsche f-moll-Symphonie überliefert, befindet sich noch eine charakteristische Anekdote. Strauß war mit seinem Freunde Alexander Ritter, der unter Bülow im Meininger Orchester mitspielte, von München nach Berlin zu einer Doppelaufführung von Beethovens Neunter Symphonie gereist. Bei ihrer Antrittsvisite fanden sie Brahms in Bülows Zimmer vor, den Bülow ihnen neuerdings mit den Worten vorstellte: „Meine Herren, Sie kommen zur Neunten? Hier finden Sie den Komponisten der Zehnten." „Das wütende Gesicht", erzählt

Das Fest wurde von der Akademischen Festouvertüre beschlossen, in der, um Brahms eine persönliche Huldigung zu bringen und um die wenigen Streicher des Meininger Orchesters nicht noch mehr zu dezimieren, Bülow die Becken und ich die große Trommel übernommen hatte, wobei sich das ergötzliche Schauspiel ergab, daß keiner von uns beiden Pausen zählen konnte"...

Die gemeinschaftliche Konzerttournee mit Bülow dauerte vom 3. bis 25. November 1885. Welche Städte sie berührte, wurde schon oben gesagt (S. 456). Überall dirigierte Brahms als zugkräftige Novität seine Vierte Symphonie — im ganzen neunmal, Bülow das übrige Programm. Wer die Bulletins, die Bülow während des Monats an seine Gattin abschickte, auf das zuvor Gesagte hin genauer prüft, wird die wachsende Verstimmung Bülows herauslesen. „Der große Bär hatte alle Ursache, mit uns und dem Publikum zufrieden zu sein, das ihm niemals noch den halben Enthusiasmus gezeigt. Mein Anteil war auch recht erklecklich[1]) — nach dem Meistersinger-Vorspiel brach ein unerhörter Sturm los — ich ließ ihn aus Rücksicht für Johannes wüten, ohne wieder hervorzukommen, was ein da capo veranlaßt haben würde..." (Frankfurt, 4. November.) „Gestriges Konzert mit Bär sehr gut ... Bär war übrigens äußerst gemütlich, kam stets in Morgenschuhen in mein Zimmer herüber und plauderte überaus herablassend. Er ist doch übrigens in allen Stücken ein recht großer Kerl, urgesund und hyperfein zugleich"... (Elberfeld, 8. November.)

„Übrigens fängt mich die ‚Vierte' an zu ennuyieren, weil sie alle Programme monotonlichst färbt (besser vielleicht: entfärbt)"... (Am Tage darauf.)

„In dem kalten Elberfeld gelang mir's zuletzt, die Leute doch ein bißchen ins Feuer zu jagen: Die Kapelle ‚flog' — die unzähligen benachbarten Musikdirektoren schienen ‚paff' von unserm

---

Strauß weiter, „das der fanatische Lisztianer Ritter dazu schnitt, sehe ich heute noch. Auch Brahms war etwas verlegen. Hat er doch später einmal die Bemerkung gemacht: „Die Lobsprüche, die mir Hans v. Bülow spendet, beißen wie Salz in den Augen, so daß mir die Tränen herauslaufen."

[1]) Diese und die folgenden gesperrt gedruckten Stellen der Bülowschen Berichte sind vom Verfasser unterstrichen.

Dynamit. Der „Korsar‘ (Berlioz) ging wie aus der Pistole geschossen, auch Raffs Symphonie elektrisierte. **Bär scheint die Sache je länger desto mehr Spaß zu machen**“... (Düsseldorf, 9. November.)

„Wiederum (wie [immer], wenn Brahms nicht dabei, z. B. gestern) nach dem Konzert allein auf Zimmer teeschwelgend ... **Es widersteht mir dieser Leierkasten von Abend zu Abend mehr.** Ich bin nicht eitel und applausdurstig genug, mich für die alten Stücke noch künstlich begeistern zu können. Nie ist mir der Fluch des Virtuosentums klarer geworden als jetzt: beim Solospiel fühlt man mehr Verantwortung und hat darum frischeres Interesse“ ... (Rotterdam, 10. November.)

„Wenn Maestrissimo dabei ist — à la bonne heure — dann kann ich meinen Überdruß ein wenig bemeistern, obwohl ich seine gloriose neue Symphonie nun bereits so oft (mit Meiningen 14mal oder noch öfter) genossen, **daß ich sie stark satt bekommen habe**“... (Arnheim, 16. November.)

„Nimm das Programm zur Hand, s. v. p. Schwach empfangen, ertaktschlug ich mir mit der ersten — übrigens gut gespielten [Namensfeier] Ouvertüre — (**Bär will nichts Brillantes vor** e-moll) — auch einen nur diskreten Applaus. Aber — die Vierte — hat noch nirgends unter der Höchsteigenen [Leitung] des Autors einen so grandiosen Effekt gemacht als unter der desjenigen, den Du kühn aber liebevoll, und doch nicht ungerecht, mit ‚das Hemde‘ in Deinem Schmeichelkätzchenbriefe parallelisierst. **Er muß sie sich in Frankfurt am 24. einmal anhören**“...

Zur Erklärung dieses letzten Reiseberichts sei bemerkt, daß Brahms, einer Abneigung gegen Rotterdam nachgebend, dort nicht dirigierte, und daß, wie es scheint, Frau v. Bülow ihrem Gatten empfohlen hatte, weniger den Vorteil anderer als den eigenen, der ja auch der ihre sei, zu bedenken — „la chemise est plus proche que le pourpoint“. Nun setzte Bülow seinen besonderen Ehrgeiz darein, den Frankfurtern zu beweisen, was er den Rotterdamern gezeigt hatte, nämlich, daß er als Dirigent ohne Rivalen dastehe, und es reizte ihn diese schöne Gelegenheit ganz besonders deshalb, weil die Frankfurter, welche die Symphonie ja erst vor

ein paar Wochen unter Brahms gehört, Vergleichen zwischen diesem und Bülow um so weniger aus dem Wege gehen würden, als eine solche Parallele bereits von ihnen angebahnt worden war. Denn die „Frankfurter Zeitung" hatte schon am 4. d. M. der allgemeinen „Überraschung" Ausdruck gegeben, daß das Orchester bei der e-moll-Symphonie unter Brahms bei weitem nicht die außerordentliche Schönheit und Klarheit des Vortrages gezeigt habe, wie bei der vorjährigen F-dur-Symphonie-Premiere unter Bülow. In seinem hitzigen Eifer dachte Bülow gewiß nicht an die Möglichkeit, den Freund bloßzustellen und zu verletzen. Auch war es nicht auf Brahms, sondern auf die ihm (Bülow) mißgünstige Hochsche Konservatoriums-„Klique" (Schumann-Scholz) gemünzt; er freute sich darauf, die Leutchen mit der Nase auf die erst von ihm ans Licht gezogenen Schönheiten des unverstandenen Werkes zu stoßen, und das, um den vorausgefühlten Triumph zu einem vollkommen unwidersprechlichen zu gestalten, in Gegenwart des Komponisten. „Er muß sie sich in Frankfurt anhören!" Nun erst hungerte ihn wieder nach der zum Überdruß genossenen Symphonie, und er vergaß, daß er sie „stark satt bekommen hatte", denn nun konnte er sie sich und andern nach seinem Gusto auftischen, und seine paprizierte Küche sollte dafür sorgen, daß die aufgewärmte Speise allen munden würde!

Zum Glück für Brahms, zum Unglück für Bülow vereitelte das Schicksal diesen törichten Anschlag. Die Frankfurter Freunde lagen Brahms in den Ohren, er möge doch zu ihnen kommen und seine e-moll-Symphonie im Museumskonzert dirigieren, und er, der ihnen gegenüber, wie in solchen Fällen gewöhnlich, das drückende Gefühl hatte, etwas gutmachen zu müssen, sagte zu, ohne zu bedenken, daß er eigentlich Bülow die Erlaubnis gegeben, das Werk in einem zweiten Frankfurter Konzert, mit dem die Tournee schließen sollte, zu dirigieren. Er meinte wohl, daß Bülow in diesen Dingen nicht anders fühlen und handeln würde als er, dem es ziemlich gleichgültig war, ob er dies oder jenes Werk spielte und dirigierte, oder ob er in einem Konzert mehr oder in einem weniger mitwirkte. Möglicherweise war ihm unterwegs Bülows Übersättigung nicht entgangen, und glaubte er, dem Freunde die beschwerliche Last von der

Schulter nehmen zu sollen. Wie, wenn Brahms als der große Menschenkenner, der er war, dasselbe auf dem Grunde der Seele des Freundes gelesen hätte, was wir jetzt in Bülows Briefen schwarz auf weiß geschrieben finden, und wenn er dem in seiner Eitelkeit Verletzten eine verdiente Lektion hätte erteilen wollen? Oder, wenn er, die Absicht des ehrgeizigen Dirigenten durchschauend, den sich ihm darbietenden Vorwand benutzt hätte, um sich auf möglichst gute Art aus dem ihm aufgedrungenen Konkurrenzkampfe zu ziehen, mit dem es auf eine eklatante Niederlage für ihn abgesehen war? Kein Unparteiischer dürfte deswegen Brahms der Rücksichtslosigkeit, geschweige denn des Treubruchs und des Freundschaftsverrates zeihen. Und was hinderte denn schließlich Bülow, die Symphonie in Frankfurt zu dirigieren? Doch nicht das im Streichquartett den Meiningern allerdings überlegene Orchester der Museumsgesellschaft? Hatte er sich den Wiener Philharmonikern gegenüber behauptet, so würde er auch in Frankfurt mit Geist die Materie geschlagen haben. Die Bagatelle, als welche die Angelegenheit uns heute erscheint, zu einem tragischen Fall hinaufdemonstrieren konnte nur die nervöse Überreiztheit des geärgerten Künstlers.

Tatsächlich dachte Brahms nicht im entferntesten daran, den Freund zu kränken. Am 17. November bereits von Holland nach Krefeld abgereist, wo er sich einige gemütliche Ruhetage gönnte, schrieb er ihm von hier:

„Lieber Verehrter!

Mein freundlicher Wirt Rudolf v. d. Leyen läßt Dich recht sehr bitten, doch bei ihm, statt im Hotel, abzusteigen. Wärst Du behagliche Tage in Krefeld, so würde ich Dir sehr zuraten, es Dir bei ihm wohl sein zu lassen. Jetzt habe ich im Gegenteil meinen Wirten gegenüber gemeint, du würdest für die kurzen Stunden vermutlich lieber ins Hotel gehen, und ich weiß nicht recht, was ich Dir sagen soll!

Die Züge von Amsterdam gehen: 7·15 und 10·20 und sind hier: 1·16 und 3·28. Würdest du den ersten benützen — und am Sonntag den möglichst späten — so bitte ich recht sehr,

daß Du bei uns einkehrst! Sonst, ja, überlege lange oder entschließe Dich kurz. Vielleicht sagst Du durch den Telegraphen einfach: Leyen Co. Krefeld komme 1¼ oder Leyen Co. Krefeld bitte Hotel.

Von Frankfurt fand ich hier Telegramme und Briefe vor, die um e-moll für das Museum bitten — falls sie nicht in Deinem zweiten Konzert gemacht würde. Ich habe Dich nicht damit behelligt, da ich meine Dummheit doch auch büßen kann. Die Frankfurter sind so artig mir gegenüber, daß ich mich wohl ärgern muß, so unüberlegt und rücksichtslos gewesen zu sein!

Aber Dummheit und alles Mögliche

Dein Name ist J. Br.

Herzliche Grüße, und hier freuen sich alle, und nicht zum mindesten auf Dein Kommen."

Diesen allerdings höchst konfusen Brief nahm Bülow für eine Beleidigung. Hätte er ein reineres Gewissen gehabt, wäre er weniger mißtrauisch gewesen und würde mit einigem guten Willen herausgelesen haben, was gemeint war. v. d. Leyens Einladung anzunehmen, wäre nach des Schreibers Meinung nur dann geraten, wenn Bülow Zeit fände, sich's im Hause des Freundes wohl sein zu lassen. Dann müsse er möglichst früh am Konzerttage (Sonnabends) kommen und so spät wie möglich am darauffolgenden Sonntage wieder abreisen. Schon bei seiner Anwesenheit in Frankfurt war Brahms gebeten worden, die e-moll-Symphonie im Museumskonzert zu wiederholen, hatte dies aber kurzweg und unfreundlich abgelehnt, weil das Frankfurter Publikum nicht das erwünschte Verständnis für das Werk bewiesen hatte. Mit den Bitten und Ermahnungen seiner dortigen Freunde glaubte er Bülow verschonen zu sollen. Nun aber, da sie nicht aufhörten, ihn zu drängen, und er für eine Freundespflicht erkennen lernte, was ihm bis dahin lediglich Geschäftssache gewesen war, meinte er, für seine „Dummheit und alles Mögliche" (d. h. für seinen ungerechtfertigten Groll und Trotz wie für seine endliche halbe Zusage) büßen, also dirigieren zu müssen. Denn er bereute seine rücksichtslose Unüberlegtheit, weil er fühlte, daß das Unrecht auf seiner Seite war. Daß Bülow es für eine

Kapital- und Lebensfrage halten konnte, das Werk auf dem Meininger Programm zu haben, fiel ihm nicht im Traum ein. Bülow brauchte es übrigens ja nur zu sagen, und Brahms hätte den Frankfurtern anderweitige Genugtuung gegeben. Nur, „falls die Symphonie nicht im zweiten Konzert (der Meininger) gemacht würde", stimmte Brahms zu, daß sie im Museum erschiene. Vielleicht gedachte er, wie schon angedeutet, nicht allein sich, sondern auch Bülow aus einer Verlegenheit zu helfen, und die Verworrenheit des Briefes ist auf Rechnung der ungeschicktern Diplomatie zu setzen.

Die gänzlich unvorhergesehene Folge dieses Unglücksschreibens aber war, daß Bülow telegraphisch um seine Entlassung beim Herzog von Meiningen ansuchte, die er auch, da die Depesche in einem sehr bündigen, für keinen der Beteiligten besonders schmeichelhaften Stil abgefaßt war, sogleich erhielt. Größeres Glück hatte Brahms mit einem zweiten Briefe, den er gleich nach ihrem Auseinandergehen im Winter 1885 unter der Adresse der Frau v. Bülow an den Erzürnten richtete — Bülow hat ihn nämlich nicht erhalten, auch Frau v. Bülow nicht, so daß die unangenehmen Wahrheiten, die darin standen, niemals zur Sprache gekommen wären, wenn Brahms nicht einiges davon auszugsweise später wiederholt hätte: „Konzerte aber, und was dazu gehört, zählen bei mir nun einmal nicht zu den ernsthaften Sachen, und es wird mir schwer, mich der Konzerte des Winters anders als mit Pläsier und so obenhin zu erinnern." Diese Äußerung — der Dank für einen Geburtstagsgruß, mit dem Bülow im Verein mit anderen Herren Brahms am 7. Mai 1886 erfreut hatte — verletzte Bülow, den sie besänftigen sollte, von neuem, und er erwiderte pikiert: „Wenn ich tant bien que mal Propaganda für die Überzeugung von der Herrlichkeit Deiner Musik mache, so geschieht's, wahrhaftigen Gott, nicht mit der unehrerbietigen Prätension, Dir Pläsier zu machen. Lediglich mir selber zum Pläsier (andern zum Ärger, na, das gehört ja dazu) geschieht's. — Anch' io sono, zwar nicht pittore, aber egoista. Jeder eben nach seiner Manier . . ."

Die zwischen Bülow und Brahms eingetretene Spannung wurde erst gehoben, und zwar sogleich, als Bülow, der im Januar 1887 seine Wiener Beethoven-Abende am Klavier gab

im Hotel die Visitenkarte von Brahms vorfand, auf der mit Bleistift notiert stand:



Es ist die Melodie, mit welcher Pamina das Terzett mit Tamino und Sarastro in der „Zauberflöte“ beginnt: „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?“ [1]). Die Freunde waren schon durch Feuer und Wasser miteinander gegangen, ihre entente cordiale wurde inniger als zuvor, und Sarastros Verheißung: „Ihr werdet froh euch wiedersehn“ ging augenblicklich in Erfüllung.

Eines der wichtigsten und folgenreichsten Ereignisse jener Zeit war für Brahms die Gründung des Wiener Tonkünstlervereins, der ihm das letzte Jahrzehnt seines Lebens hindurch eine Quelle geistiger Anregung, gesellschaftlicher Zerstreuung und gemütlicher Unterhaltung erschloß. Der Verein bot die sicherste Gewähr für sein Gedeihen dadurch, daß er nicht plötzlich durch einen Akt der Willkür ins Leben gerufen wurde, sondern sich ganz allmählich aus bescheidenen Anfängen wie von selbst entwickelte. Das unausgesprochene Prinzip zwanglosen freundschaftlichen Verkehrs beherrschte die Abende, an welchen seit 1879/80 einmal in der Woche (Freitag) in einem Hotel-Restaurant der inneren Stadt auf Anstiften Anton Doors und Julius Epsteins 10—15 Wiener Musiker und deren Frauen miteinander zusammenkamen. Man aß und trank, scherzte und lachte, besprach die Tagesereignisse, berührte wohl auch Standes- oder Kunstfragen und ging vor Mitternacht nach Hause. Da auch Brahms ziemlich regelmäßig bei diesen Konvivien erschien, so vergrößerte sich der kleine Kreis, der in ihm seinen natürlichen Mittelpunkt gefunden hatte, mehr und mehr; das Interesse wuchs mit der Zahl der Teilnehmer, und als auch durchreisende Künstler die Gelegenheit, auf möglichst unverbindliche und gute Art die Bekanntschaft ihres berühmten Kollegen zu machen, immer häufiger benützten, so reichte das Lokal nicht mehr aus, um die Menge der Besucher

---

[1]) a. a. O.

zu fassen. Mit der Übersiedelung in das Parterre des Musikvereinsgebäudes stellte sich das Bedürfnis nach einem gemeinsamen Gegenstande der Unterhaltung ein. Die von Epstein vorgeschlagenen musikalischen Vorträge setzten bestimmte Tagesordnungen voraus, eine Form zog die andere nach sich, und nachdem Brahms den Vorschlag Epsteins befürwortet hatte, mit den Worten: „Jeder fremde Künstler, der nach Wien kommt, soll künftig zuerst bei uns seine Visitkarte abgeben", war nur noch ein Schritt zur Gründung des Vereins. Sie erfolgte am 23. November 1885 in der von 63 Musikern besuchten konstituierenden Versammlung. Die Mitgliederzahl des „Wiener Tonkünstlervereins" stieg bald auf 126.

Brahms, der zu den ersten ordentlichen Mitgliedern gehörte, hatte sich von Wüllner schon im Januar die Statuten des Kölner Tonkünstlervereins, „auch was etwa sonst für sein Wirken und seine Geschichte interessant und gedruckt ist", ausgebeten, mit der Bemerkung: „Man geht hier nämlich mit der Gründung solchen Vereines vor, und ich möchte sehen, ob das anderswo gescheidter gemacht wird." Schon diese Bemerkung läßt erkennen, daß es ohne Reibereien zwischen ihm und einzelnen streitbaren Mitgliedern, die manchmal sogar zu heftigen Zusammenstößen führten, nicht abging. Im Ausschuß herrschte anfangs selten die erwünschte Harmonie, zumal Brahms, der am 14. Dezember 1886 auf Antrag Theodor Leschetizkys zum Ehrenpräsidenten des Vereins gewählt wurde, sich in den Sitzungen kein Blatt vor den Mund nahm und die parlamentarische Form der Debatte mehr als einmal in drastischer Weise durchbrach. Aber der im zwölften Rechenschaftsbericht des Ausschusses enthaltene Nekrolog vom Jahre 1897 rühmt dem verstorbenen Ehrenpräsidenten nach, er habe dem Verein seine Freundschaft Jahr für Jahr durch persönliche Vorträge seiner Werke, die zum Teil noch Manuskript waren, an vielen Musikabenden bewiesen, habe sich bis zuletzt lebhaft für die Preisausschreibungen interessiert, durch welche der Verein schöpferische Talente zu fördern suchte, sei bei den Aufführungen der ausgewählten Werke regelmäßig zugegen gewesen, habe die Preissumme aus eigenen Mitteln erhöht und für die Drucklegung der preisgekrönten Arbeiten gesorgt.

Brahms setzte es mit Hilfe von Bösendorfer und Epstein durch, daß über die bei Preiskonkurrenzen in die engere Wahl gezogenen Stücke ein Plebiszit der Vollversammlung zu entscheiden hatte. Er nahm dabei einen Standpunkt ein, der, an sich vollkommen berechtigt und vernünftig, gegenüber der Praxis doch ein allzu liberaler war. Da ihm daran lag, das Interesse für die Sache zu steigern und die Urteilsfähigkeit der Vereinsmitglieder zu schärfen, so wollte er immer möglichst viele Stücke dem Plenum zur Entscheidung überantwortet wissen. Was irgendwie die Möglichkeit einer Aufführung bot, das verdiente, seiner Ansicht nach, gehört und geprüft zu werden. Der Verein sollte ein Bild der nicht gerade erfreulichen Produktion aus eigener Anschauung gewinnen, nachdem nur das absolut Wertlose und Schlechte beiseite gelegt worden war. Infolgedessen kam es vor, daß die vom Vorstande ernannten Lektoren, denen es oblag, den Einlauf zu prüfen und die Spreu vom Weizen zu sondern, ein Stück zur Ausführung empfahlen, das zu spielen die Künstler sich weigerten. Ein Quartett wurde einmal von der Versammlnng ausgelacht, und doch war es von Brahms zugelassen worden. Anstatt die Werke zu beurteilen, die ihm vorgelegt wurden, kritisierte das Plenum die Männer, welche sie vorgelegt hatten, betrachtete es als arge Zumutung, die Geschäfte der Lektoren besorgen zu sollen, beantragte ein Mißtrauensvotum für sie und gab nicht eher Ruhe, als bis der Ausschuß jedem der Triumvirn sein „Staunen" über die von ihnen getroffene Auswahl ausgedrückt hatte. Epstein, der damals Vorsitzender war, begleitete den Brief an den Ehrenpräsidenten mit der Erklärung, er werde infolgedessen sein Amt niederlegen. Einer der Drei reagierte nicht auf die Zuschrift, der andere war beleidigt und ließ sich erst durch die Versicherung beschwichtigen, daß auch Brahms den Rüffel erhalten habe. Der Verein drohte sich aufzulösen. Als Brahms davon hörte, schrieb er (im Sommer 1887 von Thun) an Epstein:

„Lieber und geehrter Freund,

Ich habe das herzliche Bedürfnis, Ihnen zu schreiben. Nur wird es wohl bei einem Präludium bleiben; zur eigentlichen Sonate oder Kantate gehört ein Chor, nämlich der ganze Chor unseres Tonkünstlervereins. Wir sollten Ihnen wirklich vollstimmig

Preis und Dank singen und Sie feierlich zur Perle des Vereins ernennen!

Ich habe herzliche Sympathie für diesen unsern Verein und sein freundliches Gesicht — aber, das hat er von Ihnen, und ich fürchte, ohne Sie hat er überhaupt keines oder kein so freundliches.

Bleiben Sie uns also gut und gewogen, Sie sollen auch als unsere Perle möglichst schön und schonend von uns subalternen Beamten gefaßt und eingerahmt werden! ...

Seien Sie herzlichst gegrüßt von Ihrem ergebenen

J. Brahms."

Daß Brahms von diesen und anderen Unannehmlichkeiten dem Tonkünstlerverein nicht abwendig gemacht werden konnte, gereicht ihm ebenso zur Ehre, wie es seinen getreuen Opponenten gewiß nicht zur Schande angerechnet werden darf, daß sie auch ihm gegenüber ihre Meinung mit Nachdruck vertraten. Mit der Zeit überzeugten sich selbst die Argwöhnischen und Mißtrauischen, daß Brahms es gut mit dem Verein und mit ihnen meinte; man ließ ihn gewähren und respektierte seine Eigenheiten. Wenn ihn die musikalischen Vorträge nicht interessierten oder zu langweilen anfingen, was ja mitunter vorkam, so zog er sich aus dem Musiksaal in das anstoßende Restaurationszimmer zurück: er behauptete, das habe eine weit bessere Akustik, oder, es höre sich, von ihm aus viel ruhiger zu, oder, die Musik könne durch die Entfernung nur gewinnen u. dgl. Nur ein paar näheren Freunden, die auf sein Betreiben Mitglieder geworden waren, war es erlaubt, ihm dort Gesellschaft zu leisten, jedem anderen hätte er die Flucht vor den höheren Genüssen der Sitzung als Mangel an Teilnahme oder als Pflichtversäumnis verübelt. Seine besondere Liebhaberei waren allerdings die „trockenen" Abende, an denen nicht musiziert wurde, und als der Vorstand unisono mit dem Restaurateur über deren schlechten Besuch klagte, half Brahms kräftig nach, indem er gerade die geselligen Abende für seine persönlichen musikalischen Mitteilungen benutzte, so daß dann alles an ihnen zusammenströmte, um ihn Klavier spielen zu hören.

Im Tonkünstlerverein kam eine Seite seines Charakters zum Vorschein, die viele früher zu bemerken keine Gelegenheit hatten:

seine kollegiale Gesinnung. Da kannte er kein Ansehen der Person, sondern behandelte die Berufsgenossen als seinesgleichen und schloß alle, vom stolzen Virtuosen bis zum bescheidenen Orchestermusiker und Professionisten, in sein warmherziges Gefühl ein, vorausgesetzt, daß sie sich auf ihre Kunst verstanden und der Auszeichnung würdig zeigten.[1]) Der Verkehr mit sympathischen Musikern wurde ihm zum Bedürfnis und der Umgang mit der nachwachsenden musizierenden und komponierenden Jugend zur angenehmen Gewohnheit. Künstler wie Richard v. Perger, Gustav Jenner, Robert Kahn, Ludwig Rottenberg, Alexander v. Zemlinsky, Robert Gound, Leone Sinigaglia, Moriz Rosenthal, Alfred Grünfeld, Walter Rabl, Karl Prohaska u. a. wissen davon zu berichten. Die älteren Freunde und Genossen Epstein, Door, Gänsbacher, Nawratil, Goldmark, Grün, Brüll, Heuberger, Mandyczewski, Stocker, Kremser, Walter, Fuchs, Gotthard, Labor, Leschetizky hatten sich dabei nicht über Vernachlässigung zu beklagen; im Gegenteil ermöglichten die geselligen Abende im Tonkünstlerverein einen weit lebhafteren, regelmäßigeren Verkehr als früher. Abgerissene Fäden wurden wieder angeknüpft, neue Beziehungen entspannen sich, und wenn sie auch über die Vereinsabende nicht hinausreichten, so entstand doch zwischen den Beteiligten ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, und diese wohltuende Empfindung teilte sich auch den zugereisten Gästen mit, unter denen Spitta, Bülow, Joachim, Tschaikowsky, Liszt und Rubinstein als Sterne erster Größe hervorglänzten. Richard v. Perger, der in Reclams Universalbibliothek (Nr. 5006) eine kleine populäre Brahms-Biographie herausgegeben hat, erzählt dort in ergötzlicher Weise von der Entrevue, die Brahms mit den beiden Klaviermonarchen hatte, und von dem

[1]) Ein Beispiel für viele. Das Quartett Rosé führte in Wien zum ersten Male Brahms' Klarinettquintett op. 115 auf. F. Steiner, Mitglied einer Privatkapelle, blies die Klarinette. Vierzehn Tage darauf kam das Quartett Joachim mit Mühlfeld nach Wien und wiederholte das außerordentlich beifällig aufgenommene Werk. Hinterher gab es an einer aufgeschlagenen Riesentafel im „Roten Igel" ein festliches Gelage. Dazu fand sich auch ein Mann ein, den niemand kannte. Es war der Klarinettbläser des Quartetts Rosé. Brahms hatte ihn zu Konzert und Souper eingeladen und saß bei Tische den ganzen Abend zwischen seinen beiden Klarinettisten, zur großen Enttäuschung der vielen hübschen Frauen und anderen Ehrengäste.

blutigen Ausgang, den sie nahm, als Annette Essipoff beim Haarlockeneinsammeln den widerstrebenden und abwehrenden Brahms mit der Schere in den Finger schnitt, so daß der erzürnte Meister schleunigst in ein nahegelegenes Café retirierte.

Demselben Freunde († 11. Januar 1911) verdanken wir noch einige, Brahms angehende private Mitteilungen, die hier Platz finden mögen. Im Jahre 1890 bewarb sich Perger um die Stelle eines Musikdirektors in Rotterdam, die durch Gernsheims Abgang nach Berlin frei geworden war, und erhielt den Posten. Nachdem er schon längere Zeit in Rotterdam war, erfuhr er, daß Brahms zu seiner Berufung beigetragen hatte, ohne ihn geradezu vorgeschlagen zu haben. Eine sympathische Äußerung über den Menschen und Künstler war so gut wie eine Empfehlung gewesen. Als Perger fünf Jahre später wieder nach Österreich zurückkam, um die Leitung der Gesellschaftskonzerte zu übernehmen, war es vor allen Brahms, der ihm in herzlich aufmunternder Weise Mut zusprach. „Es wird mir stets ein Schmerz, ein Vorwurf sein," fügt der aufrichtige Schreiber ehrlich hinzu, „daß ich mit bester Kraft und Willen nicht imstande war, die Erwartungen und Hoffnungen, die Brahms damals an meine Übersiedlung nach Wien knüpfte, dauernd zu erfüllen." Weiter schreibt Perger: „Als ich in Wien wieder mein Heim hatte, sah ich Brahms zu öfteren Malen an meinem Tische. Ich wohnte mit meiner Familie damals im hochgelegenen Teile der Josefstädter Straße und hatte von meinem vierten Stockwerk aus eine entzückende Rundsicht über Wien und Umgebung. Brahms freute sich stets ganz besonders jenes Ausblicks und war kaum von den Fenstern wegzubringen. An konzertfreien Sonntagen gab es mit ziemlicher Regelmäßigkeit Fußmärsche nach Rodaun an der Südbahn. Im dortigen Gasthof „Beim Stelzer" speiste Brahms mit Vorliebe. Verschiedene Kollegen nahmen an den Ausflügen teil, vor allem Door, Mandyczewski, Heuberger und ich. — Der Restaurateur Stelzer fragte uns einmal leise beim Weggehen, ob das wirklich der berühmte Herr von Brahms sei, und, als wir es bejahten, wo er dessen Bild erhalten könne. Wir sagten es Brahms wieder, und er schenkte bei nächster Gelegenheit dem beglückten Gastwirt seine Photographie."

Außer Rodaun waren Kaltenleutgeben, Mödling, Baden, Weidling am Bach, Klosterneuburg beliebte Ausflugsorte, nicht nur im Frühling und Herbst, sondern auch im Winter, und außer den von Perger Genannten waren auch Goldmark, die beiden Fuchs, Johann Nepomuk, der Hofopernkapellmeister und verdienstvolle Bearbeiter älterer Opern († 1899), und Robert Fuchs (der Komponist und Konservatoriumsprofessor), Gänsbacher, Stocker, Rottenberg und andere mit von der Partie, so daß man von einem ambulanten Tonkünstlerverein sprechen könnte. Zum Rendezvousplatz diente gewöhnlich eines der Kaffeehäuser in der Nähe der Hofoper. Der Aufbruch erfolgte um 9 Uhr vormittags. Die Eisenbahn wurde nur eine Strecke weit benutzt,[1]) daran schloß sich die drei- bis vierstündige Fußwanderung, mehr ein Spazierenrennen als -gehen. Brahms lief immer voran, die Beinkleider aufgekrempelt, den Hut in der Hand, ohne Stock und meist auch ohne Schirm, das Gesicht lebhaft gerötet, mit blitzenden Augen. Während der höchst einfachen Mahlzeiten knöpfte er sich auf, in jedem Sinne, erzählte oder ließ sich allerhand Schnurren erzählen, neckte die Damen und „frozzelte" die Männer, nahm nichts übel, wünschte aber auch, daß ihm nichts übel genommen würde. Dieser fromme Wunsch wurde nicht immer erfüllt, wenn er z. B. einen übereifrigen Komponisten fragte: „Sagen Sie mal, macht Ihnen das Komponieren eigentlich Spaß?" oder einen andern, der so unvorsichtig war, ihn über seine Begabung auszuholen, abfertigte: „Ja" (im Brustton innigster Überzeugung), „Sie haben Talent" (Kunstpause), dann mit schalkhaftem Bedauern hinzusetzend: „aber wenig!"; wenn er eine aufdringliche Sängerin, welche die Unverschämtheit besaß, ihn um Manuskriptlieder für ihre Konzerte zu bitten, auf die Novitäten vertröstete, die sich unter seinen nachgelassenen Werken ganz sicher befinden würden, oder wenn er endlich einer koketten Nachbarin, die ihn fragte, ob er auch finde, daß sie der Frau N., einer bekannten Schönheit, so ähnlich sähe, zur Antwort gab: „Zum Verwechseln. Sitzt man neben der einen, so wünscht man immer, es wäre die an-

---

[1]) Auf einer Karte, die den Verfasser zu einem solchen Spaziergange einlud, heißt es: „Die Invaliden und Frauen kommen mit der Bahn nach."

dere." — Er konnte auch sehr artig sein, wenn er wollte. Zu der jungen Pianistin Olga v. Hueber, die geigen lernte, um sich im Kammermusikstil zu üben, rief er einmal in fröhlicher Laune aus: „Ei, das muß ich hören!" und als ihm die Kleine schüchtern erwiderte, dazu spiele sie viel zu schlecht, fragte er sie: „Wenn ich Ihnen nun etwas komponiere, werden Sie es doch spielen?" — „Ja, aber ich bin doch nur bei der zweiten Geige", lispelte das Fräulein. Da lachte er und scherzte: „Nun, so werde ich etwas für zweite Geige allein komponieren, habe ich so noch nie versucht!" Er schickte ihr dann sein Bild mit der Widmung: „Eine kleine Erinnerung an viele gemeinsam verlebte Abende im lieben Tonkünstlerverein, mit freundl. Gruß Ihr ergebener Johannes Brahms."

Zu Beginn des Jahres 1885 forderte Brahms von Billroth ungedruckte Manuskripte zurück, die er herausgeben wollte: „Du weißt, daß ich nicht gern das unnütze Kraut stehen lasse." Es waren die zehn auf op. 96 und 97 verteilten Lieder, die mit der als op. 98 folgenden e-moll-Symphonie zusammen bei Simrock erschienen. Sie entstanden meist im Frühling und Frühsommer 1884, und reihen sich an die Gesänge von op. 92—95 an, welche, um ein und mehr Jahre älter, mit jenen zusammen ein lyrisches Intermezzo zwischen der dritten und vierten Symphonie bilden. Brahms hatte es diesmal eiliger als sonst mit dem Druck, da er, wie uns bekannt, das „unnütze Kraut" in der Regel viel länger stehen ließ. Zuweilen waren es auch Gründe äußerlicher Natur, nicht seine kritische Bedenklichkeit allein, die hemmend und retardierend einwirkten. Wie er das „Geistliche Wiegenlied" über 20 Jahre aufbewahrte, ehe er ihm in „Gestillter Sehnsucht" den Gefährten beigab, der es in die Öffentlichkeit begleitete, so hielt er auch mit dem längst komponierten „O schöne Nacht!" zurück, bis er es an die Spitze der vier Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte stellen konnte, die er als op. 92 veröffentlichte. Diese Nummer eins hat bereits eine Vergangenheit, wie wir von früher her wissen.[1]) Brahms nannte das Lied einen „schlechten Witz", als er es im Jahre 1877 Frau v. Herzogenberg zuerst mitteilte und ironisch bedauerte, daß er den „Volkston" als

---

[1]) Vgl. III 138 und Brahms, Briefwechsel I 28 f., 39 f.

den für allzu deutliche Erotika allein möglichen wieder vergessen habe. In Daumers „Polydora" folgt der Text des verfänglichen Gedichts unmittelbar auf „Am Donaustrande, da steht ein Haus", als ob er Fortsetzung und Schluß dazu brächte. Der Knabe hat die zehn eisernen Riegel, die sein rosiges Mädchen hüten sollen, gesprengt und „schleicht zu seiner Liebsten sacht". (Bei Daumer steht „Liebe"!) Der Dichter tut so, als ob sein angeblich aus dem Magyarischen übersetztes Poem ein Volkslied sei; der Komponist aber läßt sich durch die Vermummung nicht täuschen und holt das deutsche Kunstlied hervor, dessen doppelsinnige oder, wenn man will, zweideutige Pointe ihn nicht im geringsten geniert. Indem er sie melodisch ausdehnt und als Refrain gebraucht, nimmt er ihr den üblen Beigeschmack, macht aus dem schlechten Witz einen guten, gibt der Dichtung erst ihre Form und zaubert ein romantisches Nachtstück vor unsere Sinne. Die Schallwellen verraten, daß sie nur verlangsamte Lichtwellen sind; das in Tönen gemalte Mondscheinbildchen wird sichtbar und erhält durch die Bewegung der Stimmen dramatisches Leben. In dem Ausruf „O schöne Nacht!", mit welchem das Quartett anhebt, ertönt das Baßmotiv:



Auf ihm ruht das ganze Stück, aber erst in der zweiten Strophe erweist das Motiv seine kontrapunktische Kraft. In die erste haben sich Baß und Tenor geteilt, in der zweiten wiederholen Alt und Sopran nacheinander die ihnen vorgesungene Melodie, und diese gibt sich dabei als Gegensatz des Baßmotivs zu erkennen. Mit dem fortschreitenden Gange des Vortrages steigert sich der Glanz der Szenerie. Hier eilt das Klavier, das seine Selbständigkeit von Anfang an betont, den Singstimmen zu Hilfe, als wolle es ein kleines Konzert auf eigene Faust veranstalten. Nicht nur werden dem Sopran die Nachtigallentriller abgenommen, sondern auch eine neue Melodie wird beigebracht, die abermals ein Kontrapunkt des (veränderten) Grundmotivs ist:



Sie begleitet in C-dur die von den Männerstimmen mezza voce gesungene verfängliche Stelle und vereinigt die getrennten Stimmen dann zum dritten und letzten Male in einer reichen Koda, die den Refrain „O schöne Nacht!“ pianissimo auf E verklingen läßt. Brahms hat mit der Harmonie in der zweiten Strophe die Struktur des Stückes nachträglich geändert. Billroth, bei dem das Quartett zuerst gesungen wurde,[1]) schreibt noch vor der Herausgabe an den Komponisten: „Das hübsche, mir auch schon früher bekannte Quartett wurde also wegen des eingeschalteten C-dur zerrissen. Nun ja, es ist wohl besser so, nachdem die Nachtigallen in E-dur gesungen haben.“ Vermutlich hatte Brahms den Text anfangs als einfaches Strophenlied behandelt.

In wirksamem Kontrast zu dieser grünen Lenznummer erscheint als zweites Stück desselben Opus der klagende „Spätherbst“ mit dem leisen Tropfenfall seines grauen Nebels, der Feld, Wald und Heide in zähe Schleier hüllt. Der Sänger der Regenlieder kann sich in Varianten nicht erschöpfen, um dem eintönigen Naturphänomen immer neue eigentümliche Reize abzugewinnen, und auch die Landschaft, in der es regnet, verändert bei ihm ihren Charakter. Hier glauben wir eine Gegend aus den Marschen vor uns zu haben, wie sie wohl auch den Komponisten zu einem zarten Kapriccio anregte, ehe noch diesem Lied ohne Worte Hermann Allmers die Zunge löste. Das Akkompagnement tritt so selbständig auf, daß man die Singstimmen, die wie ein dünnes Gewebe frei über ihm dahinschweben, ganz gut davon ablösen könnte. Ein a capella-Quartett und ein Klavierstück sind einander wie von ungefähr begegnet und wollen sich nie mehr los lassen. Natürlich scheint es nur so. Denn bei genauerem Zusehen erkennt man, daß Soloquartett und Pianoforte sich in die Arbeit geteilt haben, um den Lohn dafür zusammen einzuernten. Die Regentropfen, welche von den Saiten rieseln, werden erst im Gesange zu Himmelstränen, und die Singstimmen würden das versöhnende Dur nicht erreichen, wenn ihnen die zum Klagegesange sich erhebende Begleitung den grauen Schleier nicht zerreißen hülfe, so daß zuletzt das klare Blau des Himmels hereinleuchtet.

---

[1]) S. 199.

In den beiden letzten Nummern des Heftes erinnert Brahms an Franz Schubert, der diese Art des begleiteten vierstimmigen Gesanges besonders kultiviert, beziehungsweise zuerst angebaut hat. Hebbels tiefsinniges „Abendlied" leidet, wie die Lyrik dieses Dichters im allgemeinen, an Unklarheit des Ausdruckes; die Empfindung ist mit Gedanken verstopft und verläuft sich, sobald sie frei wird, in eine Banalität. Sonderbar genug, nahm der sonst so empfindliche, feinfühlige Brahms keinen Anstoß daran, daß dem Dichter das Leben „ganz wie ein Schlummerlied vorkommt." Ja, er hob das „ganz" durch die folgende halbe Taktpause noch besonders hervor, nach dem richtigen politischen Prinzip, den Schwächen des Verbündeten nicht zu schmeicheln. Offenbar reizte es ihn, der widerhaarigen Inversion der zweiten Strophe: „Der mich bedrückte, schläfst du schon, Schmerz?" beizukommen, aus der metrischen Ungleichheit: „Was mich beglückt, sage, was war's doch, mein Herz?" mit einem Kunstgriff Vorteil zu ziehen, überhaupt dem Dichter den Meister zu zeigen, dadurch, daß er sich in Liebe für ihn aufopferte. Und Hebbel bewies seine Erkenntlichkeit, indem er sich der formenbildenden Hand seines Komponisten unterwarf, dem leicht beschwingten Schritt der Melodie folgte, der in Verbindung mit dem marschartig auf- und abgehenden Basse des Hauptsatzes dem Ganzen einen serenadenhaften Charakter aufdrückt, und auch der Dynamik, welche Schmerz und Glück in den geheimnisvollen Klängen des Mittelsatzes so schön ausgleicht, nicht widerstrebte.

Billroth meinte mit Beziehung auf 2 und 3, man sollte so etwas von einem im Garten versteckten Chor abends bei der Dämmerung hören, und möchte dem auf einen Goetheschen Text komponierten vierten Liede „Warum" den Preis zuerkannt wissen. Er rühmt mit Recht den wunderbaren Schwung der Komposition, die schöne melodische Antwort auf die rhythmisch und harmonisch etwas beunruhigende Frage. „Sie haben sonst von Liedern gehört", sagt der Reisende in dem von Goethe bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Lauchstädt aufgeführten Vorspiel, „mit denen man den Mond herunterzieht; hier gilt es nur einen Teppich; aber es gilt für alles Hohe, das wir zu uns herunterziehen, um uns desto lebhafter von ihm hinaufziehen zu lassen." Der Reisende (Gott Merkur) entfernt sich, und die „Damen" (Nymphe,

Phone und Pathos) singen „die wenigen Noten", die ihnen Merkur zugesteckt, vom „Blättchen": eben den von Brahms benutzten Text. Auf dem Teppich erhebt sich die ganze Gesellschaft in die Luft, und unterdessen verwandelt sich die alte Hütte in den neuen prächtigen Saal. Ein ähnliches, noch größeres Wunder erwirkt das Soloquartett bei Brahms. Das Stück zerfällt in zwei Abschnitte. Im ersten wird die Frage gestellt: „Warum doch erschallen himmelwärts die Lieder?", und seine rhapsodische Art entspricht dem Zweck einer vorbereitenden Introduktion, ähnlich wie der abreißende Anfang in Schuberts „An die Leier"; der zweite, das eigentliche Lied, gibt die Antwort, und ihre zusagende Weise befriedigt das in ihr laut werdende Sehnen mit sicherer Verheißung. Der schwere Vierviertelakt wird von einem „anmutig bewegten" Sechsachteltakt abgelöst, dessen vorwiegend homophoner (begleiteter) Gesang im Reigen der Musen und Grazien „die warmen, wonnigen Tage der seligen Götter" von den Sternen herabzuführen strebt. Mit dem sanften Walzer tritt auch die bis dahin durch sehr verwegene Ausweichungen der Harmonie vorenthaltene B-dur-Tonart in ihr vorgezeichnetes Recht. — Von den Quartetten op. 92 gilt in bezug auf ihre Verwendbarkeit dasselbe, was oben (II 33) von ihren Vorgängern op. 64 gesagt worden ist: sie sind ideale Hausmusik und dürfen nur unter besonders günstigen Voraussetzungen an die Öffentlichkeit appellieren, wenn sie nicht an ihrem inneren Reichtum Einbuße erleiden sollen.

Den Text des als op. 93b erschienenen, „den Freunden in Krefeld" zugeeigneten Tafelliedes (Dank der Damen) hatte sich Brahms in einem Liederhefte aus den Siebzigerjahren zur Komposition vorgemerkt, ehe noch von den Krefelder Freunden und dem goldenen Jubiläum ihrer Konzertgesellschaft die Rede war, ja sogar noch vor der Bekanntschaft mit Onkel Rudolf v. Beckerath und dessen liebenswürdigem Neffen Rudolf v. d. Leyen. Auf demselben Blatte mit dem Eichendorffschen Gedicht steht dort hinter diesem das „Tambourliedchen", das bereits im Jahre 1877 als op. 69 Nr. 5 erschienen ist.[1]) Es

[1]) In nächster Nachbarschaft des „Tafelliedes" befindet sich ebendort Goethes vom 10. April 1820 datierte Übersetzung von „Veni Creator Spi-

ist anzunehmen, daß Brahms das erklärte Gelegenheitsgedicht sich für eine passende Gelegenheit abschrieb, und daß er es komponierte, als diese ihm in der Krefelder Jubelfeier gekommen schien. Der sechsstimmige Satz könnte eine scherzhafte Anspielung auf den „Parzengesang" sein, mit dessen Aufführungen der Krefelder Singverein im Januar 1883 das Herz des Meisters gewonnen hatte.[1]) An Direktor Grüters schrieb er aus Mürzzuschlag: „. . . Sagen will ich, daß ich mich auf Ihr Fest sehr freue, und mir alles recht ist. Die Liebeslieder sehr, und vom Triumphlied — der erste Satz! Dann wollte ich nur erwidern, daß allerdings mancherlei von mir erscheint, das wohl für Ihren lustigen Abend interessieren könnte. Außer Liedern kommen nämlich auch Soloquartette mit Klavier [die oben besprochenen], Chorlieder, zwei Gesänge für Alt, *Bratsche* und Klavier (was ich dem Hofpianisten R. v. d. Leyen ausdrücklich zu sagen bitte).[2]) — Nun kommt aber auch ein kleines Stück, zu dem ich auf den Titel setzen möchte, daß es für Ihren lustigen Abend ist! Suchen Sie in den Gedichten von Eichendorff ein ‚Tafellied' ‚Gleichwie Echo frohen Liedern' usw. Das habe ich für sechsstimmigen Chor und Klavier komponiert und mir gedacht, daß es ganz hübsch wäre, wenn so noch ein Spruch auf die Damen: — die Geschichte gesungen würde; zum letzten Vers könnte alles mitsingen. — Wie nennt sich nun aber Ihr Verein? ‚Der Konzertgesellschaft gewidmet' klingt sehr langweilig, Liedertafel heißt aber Ihr Männerchor? Also, wenn die Herrschaften die Widmung überhaupt genehmigen wollen — was schreibe ich auf den Titel?" Als ihm Grüters mit dem Dank des Ver-

---

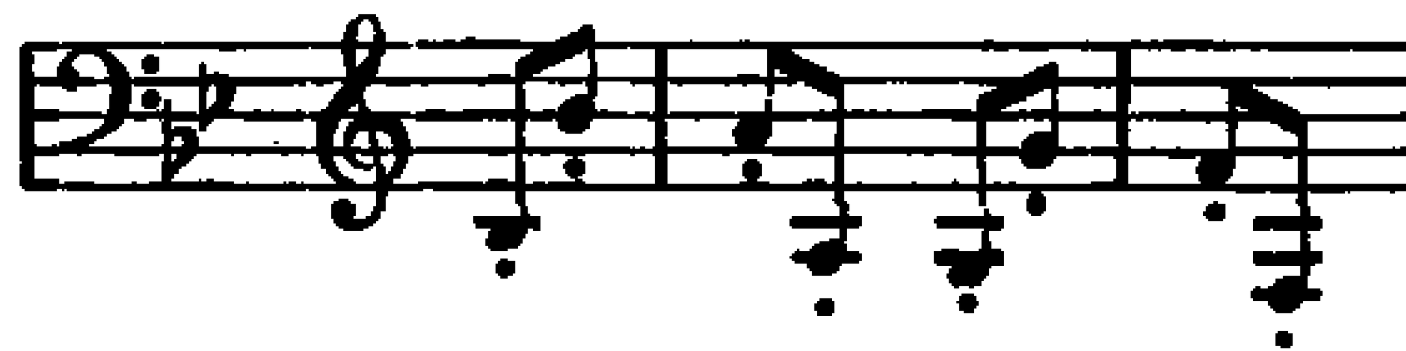
ritus", mit „Appell ans Genie" in Klammer überschrieben. Brahms hat die Komposition des herrlichen Gedichtes auch in Angriff genommen, wie daraus hervorgeht, daß er den Text mit Blaustift in drei Gruppen zu je zwei Strophen einteilte und die letzte Strophe sich als besonderen choralmäßigen Schluß einer Motette dachte. Denn dem „Von Ewigkeit zu Ewigkeit" ist ein „Amen" nachgesetzt, und weiter unten stehen die Noten zu dem Choral „Vom Himmel hoch", nebst einem (wieder ausgestrichenen) Notabene: „Bei Luther steht der 4. Vers vor dem 3., fehlt der letzte." Wie schade, daß Brahms uns diesen Pfingsthymnus vorenthalten hat!

[1]) Siehe S. 109.

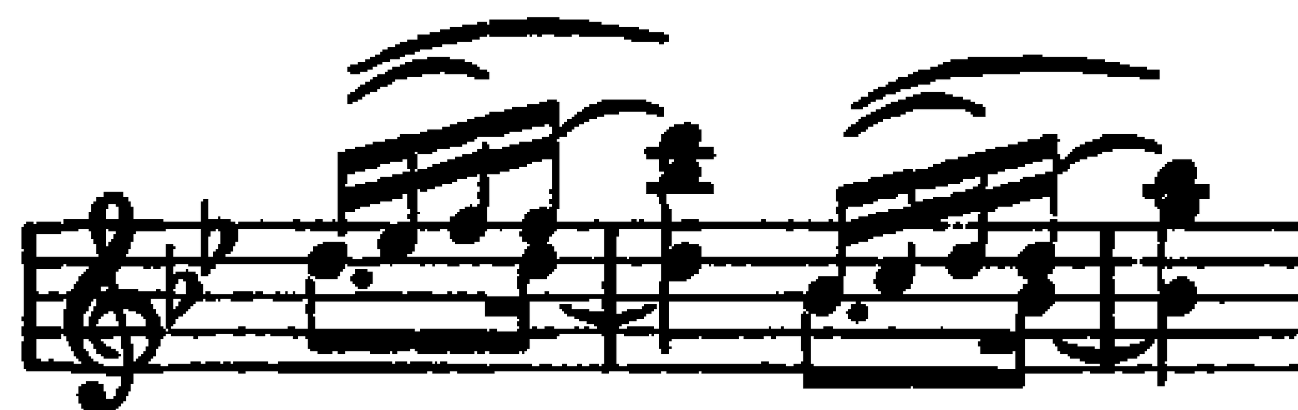
[2]) Die (unterstrichene) *Bratsche* ist ein Wink für Onkel Alwin, der „Hofpianist" soll an das à quatre mains in der Villa Carlotta erinnern.

eins die Ernennung zum Ehrenmitgliede übersendet, betont er noch einmal, das Gewidmete sei nichtsweniger als ein Fest- oder Jubelgesang, und als Widmung für das „liederlich-lustige" Tafellied schien ihm „Den Freunden in Krefeld zum 28. Januar 1885" die passendste. Dabei blieb es denn auch. Das eigentliche Festkonzert war, was Brahms wußte, für den 27. Januar anberaumt, für den 28. aber war, wie v. d. Leyen schreibt, „eine fröhliche, gemütliche Nachfeier" in Aussicht genommen. Sie wuchs sich dann ebenfalls zu einem Konzert mit gemischtem Programm aus, dem am 29. noch eine Kammermusiksoiree nachfolgte.

Seinem besonderen Zweck entsprach das „Tafellied" vollkommen und wird auch einem allgemeineren immer entsprechen, wenn es gilt, in bunter Tafelrunde die Trias Wein, Weib und Gesang trinkend, liebend und singend zu feiern. Der edlen Kunst fällt dabei die menschenwürdige Aufgabe zu, die gesellige Unterhaltung nicht zum Bacchanal ausarten zu lassen. Die gemessene Haltung des Allegretto grazioso, die durch den von Bach entlehnten Baß:



bestimmt wird, sorgt für ästhetisch-ethische Polizei; nach des Dichters Vorschrift: „Hoffentlich als schöne Geister treibt ihr's etwas ideal!" bei dem nach jeder Strophe wiederkehrenden zierlichen Ritornell:



sieht man förmlich die Damen knicksen, die Herren artig sich verneigen und mit den Gläsern anstoßen. Erst vor der Schlußstrophe, welche die geteilten Chöre der Frauen- und Männerstimmen zu voller Sechsstimmigkeit vereint, kündigt ein plötzlicher Wechsel im Rhythmus mit drei Fanfaren an, daß es nun etwas freier hergehen werde, und am Schlusse stampfen die Bässe den

Boden: „Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus!“ Aber, ehe man sich's versieht, ist der fröhliche Jubel verbraust.

Derselbe lustige 28. Januar, den Brahms durch seine Gegenwart verherrlichte,[1]) bot den Festgästen in Krefeld auch eine Kostprobe der in dem Briefe an Grüters erwähnten „Chorlieder“ dar. Sie erschienen als op. 93a unter dem Titel „Lieder und Romanzen für vierstimmigen gemischten Chor“ und machen ihrem Jahrgang Ehre, ob sie nun 1883 oder 1882 oder noch früher komponiert worden sind. Brahms' Notizkalender verlegt sie in den April 1883, was wohl für einige von ihnen relative und für die endgültige Redaktion aller absolute Geltung hat. Gerade im Frühling 1883 war Brahms viel unterwegs und komponierte außerdem noch fünf Lieder für eine Stimme, die in op. 92, 94 und 95 eingereiht wurden, angeblich auch im April. Die Romanze vom „bucklichten Fiedler“, mit der das Heft beginnt, erwähnt Brahms schon ein Jahr früher in einem Briefe an Billroth: „Mir fiel ein, daß ich Dir einmal in Italien das beiliegende rheinische Volkslied vom Fiedler versprach — Du kannst es leicht einmal singen lassen.“ In Natürlichkeit der Empfindung, Frische des Tones und Einfachheit des Tonsatzes bleiben die neuen Lieder und Romanzen zwar zum Teil hinter den von op. 44 und den ohne Opuszahl 1864 erschienenen „Deutschen Volksliedern“ zurück, übertreffen sie aber mit anderen Vorzügen. Wie dort von Hamburger Frauenchor und Wiener Singakademie mag Brahms hier von dem wohlgepflegten Chor der Stockhausenschen Gesangsschule und dem Spengelschen Cäcilienverein angeregt worden sein. Wenigstens trug er dafür Sorge, daß Spengel noch vor dem Erscheinen der Chorlieder einen Probeabzug von Simrock erhielt, und ließ sie sich, ehe er sie an den Verleger schickte, bei Stockhausen in Frankfurt vorsingen. Von den drei Romanzen sind „Das Mädchen“ und „Der Falke“ mit besonderer Sorgfalt und Feinheit bedacht. Bei dem „Bucklichten Fiedler“ handelte es sich mehr um die glück-

---

[1]) v. d. Leyen a. a. O. — Vgl. auch Theodor Müller-Reuter: „Fünfzig Jahre Musikleben in Krefeld, ein Beitrag zur Musikgeschichte des Niederrheines.“ 1902.

liche Erfindung einer strophisch verwendbaren Melodie und um gewisse charakteristische Äußerlichkeiten, die auch einem Geringeren als Brahms gelungen wären. Freilich spürt man gerade an der unfehlbaren Treffsicherheit, mit der sie hingeworfen werden, den berechnenden Blick und die geübte Hand des Meisters. Die Abweichungen vom anapästischen Gange der Strophe, die bedeutsame Vergrößerung der Notenwerte und die schrillen Quinten bei „Walpurgisnacht", das Anstreichen der leeren Saiten und das eingeschobene Tanzliedchen auf dem tiefen Violin-G als Orgelpunkt, auch der Höcker (♩. ♪), von dem die schönen Frauen den Fiedler zum Dank für sein Aufspielen befreien, sollen uns nicht entgehen; noch weniger aber der immer im zweiten Verse der Strophe eingeschobene Fünfvierteltakt, der mehr als eine Atempause bedeutet. — Das serbische „Mädchen" in den gehörigen Takt zu bringen, kostete ungewöhnliche Schwierigkeiten, die sich nicht so geschickt beseitigen ließen wie in dem „Mädchenliede" aus op. 85. In beiden Fällen mußte ein ungewöhnlicher Takt heran, um mit den zehnsilbigen Versen des serbischen Nationalmetrums, beziehungsweise den fünffüßigen Trochäen fertig zu werden, deren sich nach Goethes Vorgang Talvj und Kapper bedienten. Brahms wollte serbischer sein als alle Übersetzer und respektierte die in den Maßen der Originale immer nach der vierten Silbe eintretende Zäsur. Deshalb nahm er hier den Siebenvierteltakt, teilte ihn aber in zwei Takte zu drei und vier Vierteln ab, die das ganze Stück hindurch miteinander abwechseln. Nur ein kleines, dem Schlusse vorangestelltes Animato grazioso, das im Zweivierteltakt notiert ist, setzt sich aus vier Perioden zu 4 + 2 Takten zusammen. Aller metrischen Künste ungeachtet behält der Rhythmus etwas Einförmiges, und der Reiz des Fremdartigen, den der Vers:

— ◡ — — | — ◡ — ◡ — —

anfangs ausübt, stumpft sich durch die vielen Wiederholungen ab. Daß die Melodie mit ihren Kadenzen näher oder entfernter an Mendelssohn („Auf der Wanderschaft" und „Lieblingsplätzchen") anklingt, würden wir kaum erwähnen, wenn es nicht von Interesse wäre, zu bemerken, daß gerade die Harmonie, wie auch sonst bei Brahms, die unbewußte Reminiszenz herbeilockt. Der Komponist mochte sich besonders für das Problem interessieren, das ihm das

fremde Volkslied stellte, denn er hat es in zwei Fassungen aufgeschrieben nnd beide nebeneinander erscheinen lassen. In op. 95 begegnet uns dasselbe „Mädchen" wieder, diesmal aber als Lied für eine Singstimme, sonst notengetreu mit ihrer Doppelgängerin übereinstimmend. Diese Fassung scheint uns die erste zu sein. Billroth bestätigt es, wenn er in dem oben angezogenen Briefe vom 6. August 1884 schreibt: „Das allerliebste Serbische Lied hatte ich schon früher einmal; es ist offenbar aus einem der früheren Liederhefte herausgefallen" (er meint aus op. 85) „und da es doch nicht in ein Heft mit den übrigen sehr ernsthaften Liedern paßt, so wird Dir wohl nichts übrigbleiben, als noch einige in diesem Dir so ganz eigentümlichen Genre hinzuzukomponieren, damit es ein Heft gibt." Auch im Chorliede glaubte Brahms die Stimme des Mädchens nicht entbehren zu können, und wies einige ihr persönlich in den Mund gelegte Textstellen einem Sopransolo zu, wodurch der Romanze zu deren Vorteil dramatische Schlaglichter aufgesetzt wurden. Das Chorlied ist das wirkungsvollere.

Wenn „Der Falke" nicht ebenfalls einen Kapperschen Text hätte, wäre man versucht, ihn in die Zeit des Vossischen „Minneliedes" nach Hamburg zurückzudatieren. Die sehnsüchtig naive Melodie hat einen Anflug von Biedermeierei, der sie nicht übel kleidet. In der zweiten und dritten Strophe nimmt der Tenor die Triole, mit der die Melodie beginnt, als Auftakt voraus, als könne er es nicht erwarten, das am Tor der Veste sitzende, ihr weißes Angesicht waschende Mädchen zu begrüßen. Mit der vierten Strophe macht das Lied eine kleine polyphone Schwenkung, es ist, als blickte alles zu dem redenden Falken empor, um zu hören, was er dem Mädchen sagen wird, und es eindringlich zu wiederholen. Bei der fünften und letzten Strophe braucht der Chor den bevormundenden Vogel nicht mehr, er sieht die Gefahr, die von dem unverhüllten Nacken der Schönen droht, mit eigenen Augen und stimmt mit dem Falken überein. In einer kurzen Koda, die auf die vierte Strophe zurückgreift, klingt das reizende Lied leise aus — eine tönende Vision, wenn der Ausdruck erlaubt ist. Die schmelzende Lyrik von „O süßer Mai!" (Achim von Arnim) und „Fahr' wohl!" (Rückert) begnügt sich mit engeren Formen und

spricht vielleicht grade darum unmittelbarer an. Goethe macht auch hier den Schluß. Der Magus aus seinem Singspiel „Lida" steuert den Epilog zu den „Liedern und Romanzen" bei: „Feiger Gedanken bängliches Schwanken" usw. Brahms hat ihm den Titel „Beherzigung" gegeben. Besser hieße es „Zur Beherzigung!" Der Kanon, als welcher der Chor sich präsentiert, bringt den ursprünglichen Begriff des Terminus technicus zu Ehren. Die Form der Kreisfuge kongruiert mit der zur Richtschnur erhobenen Vorschrift des textlichen Inhalts, den sich niemand oft genug wiederholen und fest genug einprägen kann. Zwar bedingen die liedmäßigen Schlüsse der beiden als These und Antithese in Moll und Dur einander gegenüber geführten Strophen eine zeitweilige Unterbrechung der fortfließenden Melodie, aber die Kürze des „kräftig und lebhaft" vorgetragenen Stückes fordert zur Repetition auf.[1])

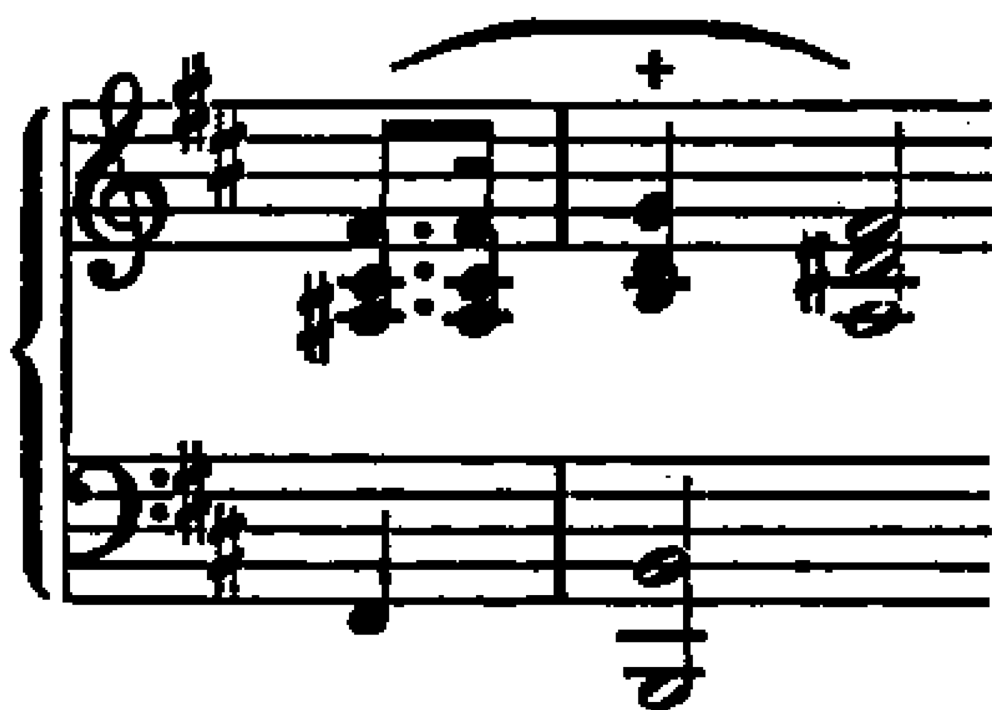
Op. 94—97 enthalten zwei Dutzend Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, die sich auf vier Hefte zu fünf, sieben, vier und sechs Nummern verteilen. Bei op. 94 wird ausdrücklich angemerkt: „für eine tiefe Stimme", und in der Originalausgabe ist die Melodie des ersten Liedes „Mit vierzig Jahren" im Baßschlüssel notiert.[2]) Brahms konnte als humaner Autor, der lebt und den Verleger leben läßt, auch in diesem kritischen Falle die übliche Transposition nicht hindern, und die gleichzeitig erschienene Ausgabe „für hohe Stimme" rückt die Originaltonarten um eine Terz hinauf. Die Sopranlage ist damit noch nicht erreicht, obwohl Brahms seinen Hilfsarbeiter Robert Keller durch Simrock bedeuten ließ, man habe sich bei der Transposition wohl gewiß nicht um Frau Joachims Stimme zu bekümmern. Also

---

[1]) In Wien haben diese Chorlieder lange auf den Singverein warten müssen, ehe sie ins Publikum drangen. Perger führte drei von ihnen im Gesellschaftskonzert am 17. Januar 1897 auf, und dem schon schwer erkrankten Meister, der im Saale anwesend war, wurde nach dem herzbewegenden „Fahr' wohl" vom Publikum eine spontane Ovation dargebracht.

[2]) Die neueren Auflagen der Originalausgabe haben den Baßschlüssel ohne weiteres kassiert, offenbar aus Besorgnis, er könnte zarte Lippen zurückschrecken. Nicht der Baßschlüssel, sondern die „Vierzig Jahre" sind es, was den Sängerinnen den Mund verschließt; dem Verdacht, die kritische Altersgrenze erreicht zu haben, mag sich selbst eine Zwanzigjährige nicht aussetzen. Man restituiere also ruhig wieder den Baßschlüssel und die h-moll-Tonart!

lag Brahms, wenn er sich mit dem Gedanken befreundete, die fünf Gesänge den Sängerinnen preiszugeben, unwillkürlich das dunkel gefärbte Organ seiner Freundin im Ohr. Aber auch ihr wäre es kaum eingefallen, das erklärte Männerlied ihrem Repertoire einzuverleiben. Stockhausen war der rechte Mann dafür, und er war es auch, der, wie I 277 erwähnt worden ist, das Lied zuerst in Frankfurt mit Brahms sang, wobei ihn die Rührung so stark überwältigte, daß er abbrechen mußte. Die Stelle, wo bei den Worten „Und eh' du's denkst, bist du im Port" auf Fis, als der den Schluß vorbereitenden Dominant von H-dur, die Begleitung in Triolen übergeht, ist denn auch von erschütternder Wirkung, obwohl die Feierklänge der gebrochenen Akkorde eher den Himmel auftun als ein Grab öffnen. Das Bewunderungswürdigste an diesem Meisterliede bleibt, daß es überhaupt komponiert werden konnte. Ähnlich wie Gottfried Kellers „Abendregen" widerstrebt der Rückerts „Haus- und Jahresliedern" entnommene Text der musikalischen Behandlung durch seine Gedankenhaftigkeit. Schon am Zahlwort der ersten Zeile „Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen" stößt sich die Musik; die dritte stellt „der Kindheit stilles", „der Jugend lautem Glück" entgegen", das erst eine halbe Meile weiter, in der vierten Zeile, nachkommt. Diese und andere Steine des Anstoßes sind von Brahms aus dem Wege geräumt worden, und die Abstraktion erscheint ganz in sinnliche Anschauung aufgelöst. Die harmonischen und rhythmischen Variationen des strophisch behandelten Liedes, das erst mit dem letzten Verse die Form zersprengt, wie der Falter die Puppe, sind reich an sinniger Charakteristik. Der Anapäst des einleitenden Motivs — die trügerische Vorhaltsnote (+)



auf dem schweren Taktteil täuscht die Harmonie G-dur vor — pocht noch zweimal im Basse wieder an, beim dritten Male lenkt

der Schritt zur Tiefe: „Die Ebne zieht von selbst dich fort.“ Vorher der „breite Bergesrücken“ und die chromatischen Synkopen, die den Wanderer verwirren, bis ihn der ernste Wegzeiger schaurig zurechtweist: „Und hier nicht, drüben geht's hinab“ — eine Parallelstelle zu „Mir ist, als ob ich längst gestorben bin“ („Feldeinsamkeit“) — das sind Feinheiten, die sich nur dem Blick des liebevoll Betrachtenden enthüllen.

Billroth meinte, die fünf Mannslieder seien eine Art „Herbst- oder Winterreise“; den Halmschen Gedichten hänge etwas melancholische Bitterkeit an, „rein poetisch schön“ sei wohl nur „Steig auf, geliebter Schatten“, das ihm auch in der Komposition am schönsten schiene. In der Stimmung berührt sich „Kein Haus, keine Heimat“, der trotzig wilde Kehraus des Reigens nahe mit Schuberts „Mut“. Es ist das kürzeste Lied, das Brahms komponiert hat; denn es zählt zwanzig Takte und besteht eigentlich nur aus einer achttaktigen Melodie, die einmal unverändert wiederholt wird. Die barmherzige Muse hat den Fluch zum lyrischen Stoßseufzer umgeschaffen, mit dem sich das persönliche Empfinden des Dichters und Musikers Luft schafft. Ein Sturmlied ist auch das, Geibels „Spätherbstblättern“ entnommene klagende „Mein Herz ist schwer“ (Nr. 3). Aber der Wind, der durch die Nacht fährt und den Schlaflosen an schöne Jugendtage erinnert, rauscht nur leise von den fernen Wipfeln des Gartens herauf, als wäre er selbst zur Erinnerung geworden. Schattengleich erscheinen die Bilder vergangener Zeit und entschwinden den Händen, die sie erhaschen möchten — „wo ist das alles, alles hin?“ Der Wind, der es herangetragen, verweht es wieder, „mein Herz ist schwer, mein Auge wacht“. Das Lied schließt sich an Halms „Steig' auf, geliebter Schatten“ (Nr. 2), an; es-moll, die Tonart Manfreds, wird angeschlagen. Nach den ersten Arpeggien, ehe noch die Singstimme zu Worte kommt, schwingt sich der Baß, als wisse er, was er zu leisten habe, mit der eigentümlichen Figur:



zur Tiefe hinab und ruht nicht, bis die Verlorene heraufsteigt. Die Beschwörung ist gelungen, das Bild der Geliebten erscheint

in verklärtem Ges-dur. Aber die Hoffnung des Beschwörers bleibt unerfüllt. Was die Teuere im Leben konnte, wird ihr im Tode nimmermehr gelingen. Eine merkwürdige Folge des enharmonischen Wechsels, der die Tonart über Fis plötzlich nach d führt, hat es bereits entschieden, und die fruchtlos flehende Bitte: „O komm! Still' meine Tränen, gib meiner Seele Schwung, und Kraft den welken Sehnen und mach' mich wieder jung" verhallt schauerlich im düsteren Moll. — Brahms ist selten so subjektiv gewesen wie in diesen Liedern, welche neben ihrem künstlerischen Wert die biographische Bedeutung von Tagebuchblättern haben.

Da Billroth von fünf Liedern nach Texten von Halm, Geibel und Rückert spricht und die „Sapphische Ode" (Nr. 4) gar nicht erwähnt, so ist anzunehmen, daß diese für eine hinterher von op. 94 ausgeschlossene Nummer Ersatz leisten mußte, und zwar geschah dies nach dem 7. August 1887, an welchem sich Brahms für den Brief seines Korrespondenten bedankt, mit den Worten: „Dein freundliches Lob freut mich natürlich sehr. Aber merkwürdig, vorher hört man in Gedanken die Posaunen des Lobes gar nicht stark genug, und nachher möchte man immer widersprechen, auch dem bescheidensten, hübschesten mf.! Nun tröste Dich, für den Kritiker wie für das komponierende Karnickel kommt die Zeit, ‚da man ihm gerecht wird'."[1]) Da Billroth für jene fragliche Nummer kein fortissimo, ja nicht einmal „ein bescheidenes hübsches mezzoforte" übrig hatte, wird Brahms das Lied wohl für immer stillschweigend beiseite gelegt haben, so daß es schon Frau v. Herzogenberg nicht mehr zu Gesicht bekam, als ihr Brahms im Mai 1885 dieselben Lieder in Abschrift noch vor dem Druck schickte.[2]) Wir glauben zu wissen, welches Lied es war. Die im Briefwechsel erwähnte „Winternacht" gewiß nicht, da sie im Ton gar zu sehr aus der Stimmung des op. 94 herausgefallen wäre. Wohl aber das letzte der Halmschen „Hochzeitlieder": „Was weht mir um die Schläfe", das sich unter den zur Komposition vorgemerkten Gedichten der

[1]) Mandyczewski, der im Sommer 1884 mehrere Male nach Mürzzuschlag kam, hat die „Sapphische Ode" bei Brahms auf dem Klavier liegen sehen.

[2]) a. a. O. II 65.

Taschenanthologie findet. Nach „Steig' auf, geliebter Schatten" hätte es versöhnend gewirkt mit der schönen Schlußstrophe: „Ich fühle deine Nähe! Es ist dein Wunsch, dein Geist, der mich aus weiter Ferne an deinen Busen reißt", ohne das ideale Verhältnis zu der früher Besungenen anzutasten, die, weil sie einen andern geheiratet, für den Dichter eine Tote ist. Vielleicht hat aber auch gerade die abschwächende Rückwirkung, die das zweite Lied auf das erste ausüben würde, zu seiner Elimination mitgeholfen, und so mag es aus mehreren Gründen weggeblieben sein.

Wie stark die Umgebung, die hier zu romanhaften Beziehungen antreibt, auf den Charakter eines Liedes abfärben kann, bemerken wir gerade an der „Sapphischen Ode". Man würde sie gewiß mit andern Augen betrachten, wenn man wüßte, daß sie erst nachträglich in den Zyklus von op. 94 eingeschoben wurde. Und dann würde das Lied eine leichtere, erotisch tändelnde Auffassung nicht nur erlauben, sondern fordern. Erst im Zusammenhange mit den übrigen Gesängen erhält die Ode ein ernsteres Gesicht, und das reine griechische Profil, das sie uns zuwendet, trägt einen schmerzlichen Zug um den vollen Mund. Mit feinerem Verständnis für das Wesen der Metrik ist nie ein Gedicht in Töne gesetzt worden. Man bedauert fast, daß der Text, der seine modernen Reimgirlanden um den antiken Marmor schlingt, nicht klassisch genug gebildet wurde. Die Art, wie Brahms den Versus Adonius, die Schlußzeile der sapphischen Strophe (– ◡ ◡ – ◡̄), behandelt, den er in einer breiten Kadenz mit angehängtem, in exakten Notenwerten ausgeschriebenem Doppelschlage ausklingen läßt, ist vollkommen neu. (Wie wir wissen, pochte ihm sein Rhythmus von Jugend auf im Herzen.)[1] Dadurch wird nicht nur die Symmetrie des in dreitaktigen Perioden sich fortbewegenden Satzes hergestellt, sondern auch dem Ausgange der Strophe zu einer musikalischen Pointe verholfen, welche dem Adonius nach den drei langen sapphischen Versen ein eigenes Gewicht gibt. Die Zäsur, die von den deutschen Nachahmern der Alten selten beachtet wird, hatte Brahms so sicher im Gefühl, daß

[1] I 150.

er sie, dem Text zum Trotze, wiederherstellte. Bei ihm gliedert sich der Vers genau so wie bei guten antiken Originalen:

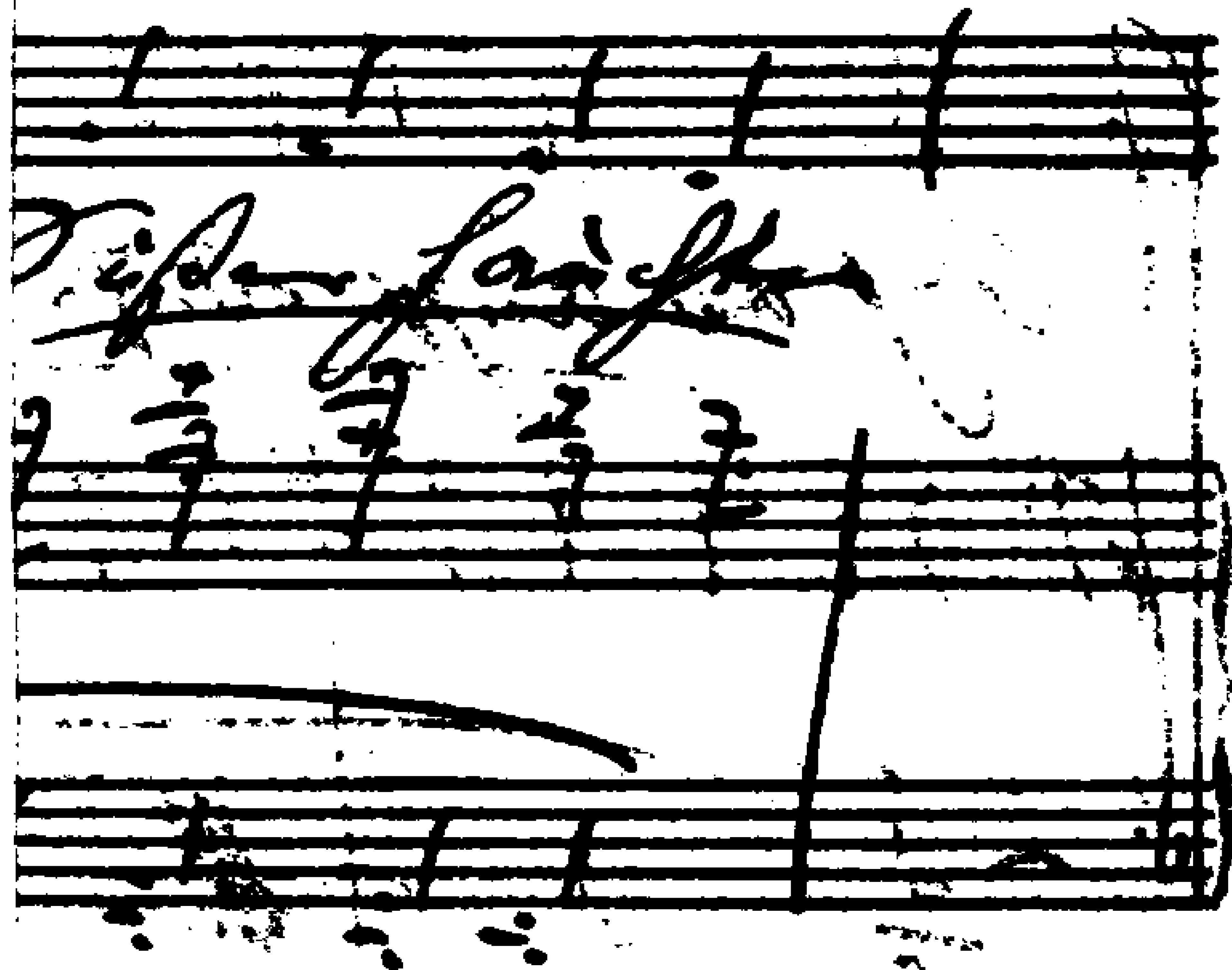
Ro - sen brach ich nachts || mir am dun - keln Ha - ge
In - te - ger vi - tae || sce - le - ris - que pu - rus

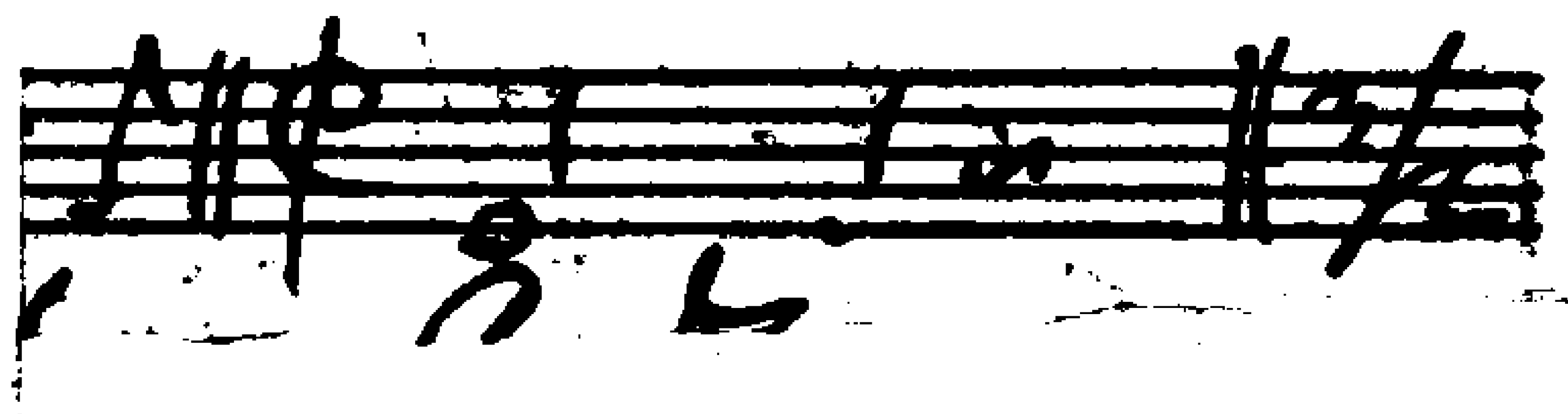
Dafür nahm er sich die Freiheit, im zweiten und dritten Verse immer das achte, schwachbetonte Viertel in zwei Achtel aufzulösen:

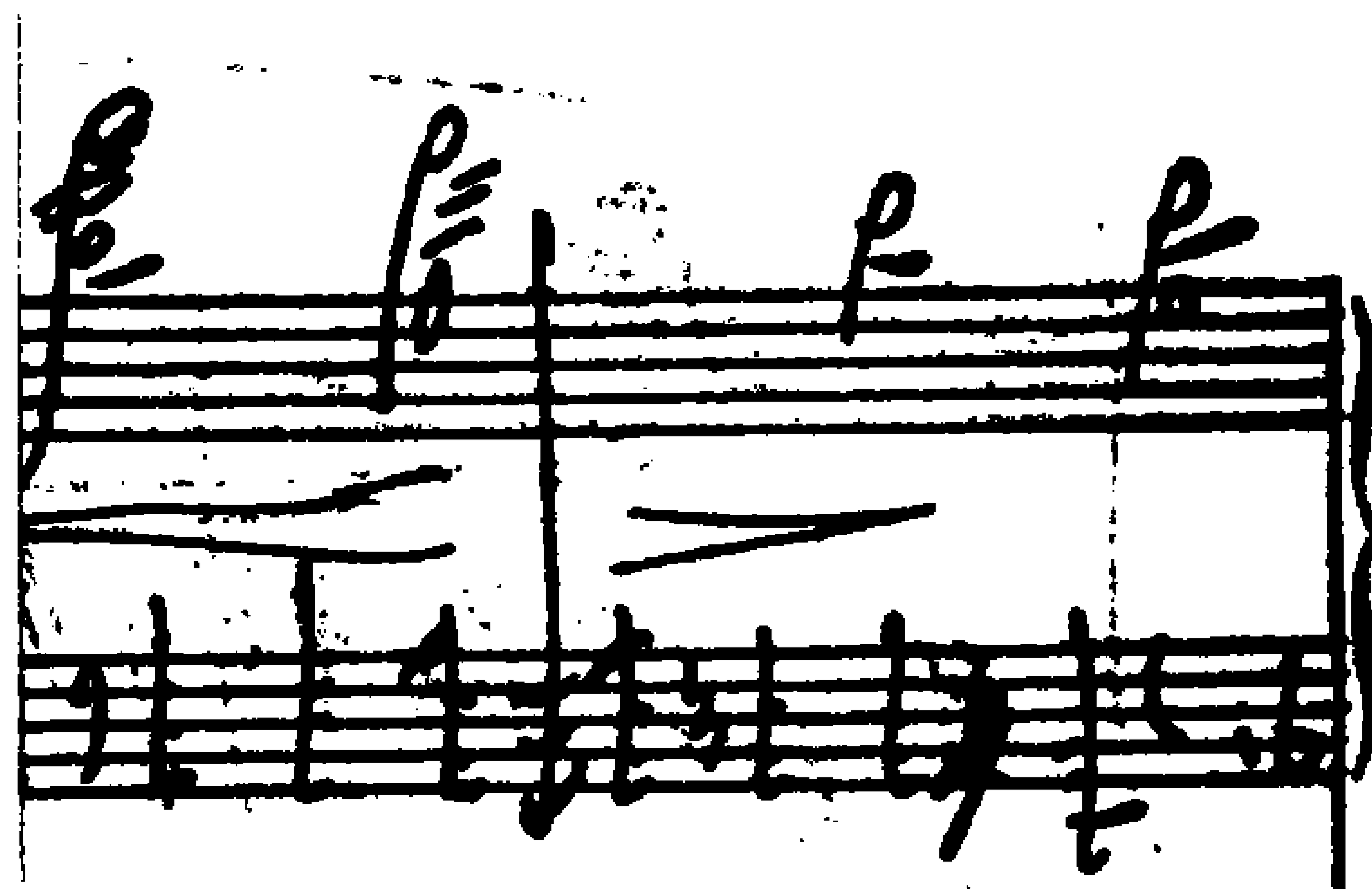
NB.

die Bindung sorgt für die Integrität des logaödischen Ausganges. Dadurch wird einerseits eine eigentümliche Echowirkung erzielt, andererseits aber, und das ist wichtiger, der metrische Doppelsinn des zwischen trochäischen und jambischen, beziehungsweise daktylischen und anapästischen Maßen schwankenden Verses noch hervorgehoben. Bei der Wiederholung der Strophe dient dann eben jene Stelle zu kleinen, den Sinn des Textes fördernden und die Kraft seiner Metapher verstärkenden Varianten. Man braucht nur Beethovens „Adelaide" oder Kreutzers des Versbaues spottenden Chor „Integer vitae" vergleichsweise heranzuziehen, um zu sehen, wie weit Brahms hier als Metriker beiden Vorgängern überlegen ist. Hätte der Dichter (Hans Schmidt) den Komponisten nicht genötigt, hinter jedem Hendekasyllabus einen Ruhepunkt eintreten zu lassen — ein Zwang, von dem die Alten nicht einmal am Abschlusse der ganzen Strophe etwas wissen wollten — so könnten sämtliche sapphischen Oden des Horaz nach der Musik von Brahms gesungen werden, ein analoger Fall zur „Mainacht". Auch die „Sapphische Ode" ist als Männerlied gedacht; aber sie wendet sich ebenso gern dem Geschlecht der lesbischen Dichterin zu und ist am besten bei einem sonoren Frauenalt aufgehoben. Gustav Walter, der sie am 9. Januar 1885 zum ersten Male in Wien sang, — und, als hätte er für die Geschlechtslosigkeit aller Lyrik eintreten wollen, das „Mädchenlied" (!) aus op. 95 —

Franz Schmidt.







Brahms

mußte das Stück sofort wiederholen.[1]) Ihre volle zündende und berauschende Wirkung aber übte die „Sapphische Ode“ erst ein Jahr darauf aus, als Frau Rosa Baumgartner-Papier (am 23. Januar) das breite Melos des unsterblichen Liedes mit ihrem mächtigen Organ dahinströmen ließ. Die Wiener Künstlerin hat den Weltruhm angebahnt, den die Sapphische Ode heute besitzt, und sich damit die Dankbarkeit des Komponisten erworben, der ihr seine freundschaftliche Verehrung bis an sein Ende bewahrte.[2])

---

[1]) Vgl. II 183.

[2]) Über meine Kritik der „Sapphischen Ode“, die im Feuilleton der „Presse“ die Vorzüge des neuen Liedes im obigen Sinne beleuchtete, sagte mir Brahms kein Wort, nach seiner Art, weder sein Gefallen noch Mißfallen über Anzeigen seiner Werke auszusprechen, noch sonst irgendwelchen Einfluß auf den Berichterstatter auszuüben. Hanslick beschwerte sich bei mir darüber, daß ihm Brahms niemals für ein Lob gedankt habe. Einige Zeit darauf aber schickte Brahms die Originalhandschriften der beiden, von Walter gesungenen Lieder an meine Frau; auf die Rückseite des „Mädchenliedes“ schrieb er „Für Julie“, auf die der „Sapphischen Ode“: „Von Julie“. Die doppelte Aufmerksamkeit, die er uns erwies, sollte aus der rätselhaften Form der Zueignung für ihn sprechen. In der Bescheidenheit seines großen und stolzen Herzens wollte er auch den Schein der Einbildung vermeiden, als habe er mir mit dem Manuskript seines Liedes ein wertvolles Gegengeschenk für mein gedrucktes Lob machen wollen. Darum richtete er es so ein, daß ich das herrliche Blatt nicht von dem unterzeichneten Johannes Brahms, sondern „von Julie“ erhielt, wie auf dem beigegebenen Faksimile zu ersehen ist, und bestimmte das Manuskript des „Mädchenliedes“ für meine Frau, wohl wissend, daß er ihr mit der Widmung eines von ihm komponierten Heyseschen Gedichtes eine besondere Freude bereitete, da Heyse ein älterer Freund unseres Hauses war als er. Auch die Brahmsschen Geschenke hatten ihre geheimen Kontrapunkte. — Daß er eher fremde als eigene Autographe hergab, wenn er nicht direkt darum gebeten wurde, geschah auch nur aus bescheidener Zurückhaltung. Ich schrieb einmal einen begeisterten Aufsatz über Beethovensche Quartette. Bei seinem nächsten Besuche zeigte er mir eine Notenrolle: „Da habe ich Ihnen was mitgebracht.“ Ich entfaltete das Papier — ein banales Klavierstück irgendeines modischen Salonkomponisten kam zum Vorschein. Ärgerlich entgegnete ich ihm: „Das können Sie sich selber behalten. Solchen Dr… kriege ich massenhaft von Autoren und Verlegern zugeschickt.“ Meine Wut ergötzte ihn. „So schlecht ist die Komposition doch nicht, daß Sie gleich grob werden müssen. Ich versichere Sie, dem X. fällt manchmal auch etwas ganz Vernünftiges ein.“ — „Also meinetwegen, weil es von Ihnen kommt, will ich es nehmen“, sagte ich und warf die Rolle auf den Flügel. — „Sehen Sie das Ding doch wenigstens einmal an!“ — Jetzt merkte ich, daß irgend-

Im Gegensatz zu op. 94 sind die sieben Lieder von op. 95 vorwiegend Mädchenlieder. Nr. 2 „Bei dir sind meine Gedanken" und Nr. 7 „Schön war, das ich dir weihte" verhalten sich indifferent. Die Schmetterlingsnatur des heinesierenden Halmschen Gedichtes hat die Begleitung der ineinander spielenden Hände beeinflußt, man glaubt, die Falter ums Licht tanzen zu sehen. Die Melodie verstärkt den Eindruck durch Einschiebung eines Taktes (das „Flattern" der Gedanken wird zweimal gesagt) und hat es so eilig, daß sie Atempausen machen muß, welche die letzten beiden Verszeilen zerreißen. Der Pointe des Gedichts wird die Spitze abgebrochen, weil der Komponist der Strophe treu bleibt, die ihn bei der dritten Wiederholung der Melodie zwingt, das bedeutungslose „sich" zu betonen, während der Nachdruck auf „Flügel" gelegt werden sollte: „die Flügel sich verbrannt". Das tiefere Lied (Nr. 7) ist auch das vollkommenere. Die sechs Zeilen des von Daumer aus dem „Türkischen" übertragenen Textes erhielten die Innigkeit ihres sanften Vorwurfs erst von Brahms. Von süßer Melodie getragen, spricht die Klage in einfacher, rührender Weise mit der Stimme der Liebe, und wenn sie sich zur Anklage erheben möchte, sinkt sie zurück und löst sich in Tränen auf. Sie müßte das härteste Herz erweichen, den hochmütigsten Kopf beugen, den starrsten Sinn ändern. Den übrigen Liedern — die einleitende Romanze „Stand das Mädchen" wurde schon oben besprochen — ist ein derb humoristischer, aufs Populäre gerichteter Zug eigen, der sie als „zum Vortrage in geselligem Kreise" besonders passend erscheinen läßt. Brahms will zeigen, daß der Künstler auch auf dem Brettl und in der Kneipe nichts von seiner vornehmen Natur zu verlieren braucht, daß er sich gemein machen kann, ohne selbst gemein zu werden. Das einzige Männerlied („Beim Abschied") hat seinen Zutritt zu der lustigen Weibergesellschaft wohl derselben Neigung zu verdanken. Das kurze

---

ein Spaß dahinter steckte. In dem aufgeschlagenen Hefte, das nur zur Emballage diente, lag ein Blatt von Beethoven, auf welchem neben vielen Skizzen die ersten Takte des Adagios aus dem cis-moll-Quartett ins reine geschrieben waren. „Na, was habe ich gesagt? Das ist doch kein so übler Einfall", lachte er glückselig in seinen Bart hinein. Das war zugleich die feine Revanche für einige grobe Mystifikationen, die ich mir mit ihm erlaubt hatte.

Vorspiel mit dem Halt auf der Dominant kündigt einen beliebten Gesangskomiker an. Er erscheint sogleich und beschwert sich darüber, daß „nur die Eine soll von ihm wandern, um die er ertragen all die andern!" Aber hier kommt die Klippe für das bunt bewimpelte Schiff: es ist nicht leicht genug gezimmert und schneidet zu tief in das seichte Wässerlein. Da trifft es „Der Jäger" weit besser mit seiner kurz angebundenen, herausfordernd kecken, köstlich frischen Weise, die das schelmische Trutzliedchen dem „Vergeblichen Ständchen" an die Seite rückt. Auch das mehrfach erwähnte „Mädchenlied" läßt an resolutem Wesen nichts zu wünschen übrig, nur seine zackige Melodie stellt allzu hohe Ansprüche an den Vortrag, und gerade der Vortrag soll hier des Redners Glück sein. „Angemessen frei vorzutragen" schreibt Brahms bei Nr. 5 besonders vor und deutet damit das degagierte Wesen der ganzen Serie an. In seiner Art hat der „Vorschnelle Schwur" den feinsten Schliff, und kein noch so geübtes Auge würde den böhmischen vom echten Diamanten unterscheiden, wenn das Lied kein Edelstein wäre. Köstlich ist, wie der dreifache Schwur in pathetischem Moll dreimal in heiterem Dur widerrufen wird, und die erhobenen Schwurfinger:



mit der anmutigen Begleitung:

den verschworenen Knaben zum Kusse heranwinken. Il ne faut jurer de rien.

Die Lieder op. 96 und 97 sind, wie schon erwähnt, mit der e-moll-Symphonie zusammen 1886, also zwei Jahre später als die eben besprochene Reihe, erschienen. Sie stechen im Ton auffallend von ihren jüngsten Vorgängern ab, nicht nur von den leichten Mädchen-, sondern auch von den schweren Männerliedern. Wohl teilen sie mit den einen den tiefen Ernst, mit den andern die liebliche Anmut, aber beide Eigenschaften sind nicht, wie dort, getrennt, sondern durchdringen einander. Der durchkomponierte

Kunstgesang überwiegt; das sich der naiven Volksweise nähernde Strophenlied kommt in zwei Musterexemplaren vor, dem niederrheinischen „Dort in den Weiden" und dem schwäbischen „Da unten im Tale". Diesen beiden Volksliedern gebricht es an jener Unmittelbarkeit des Gefühls, mit der uns der große Sohn des Volkes sonst so rein zu erquicken weiß. Sie sind nicht vom Ursprung weggeschöpft, sondern abgeleitet, allerdings von eigenen Quellen: Jugendeindrücke, die schon anderweitig hervordrängten. Wir erinnern an das Finale des Horntrios op. 40, an die ländlernden Lieder aus op. 19 und 48 und an „Therese" aus op. 86. Mit der alten populären Weise, die Brahms ins erste Heft seiner „Deutschen Volkslieder" aufgenommen hat, kann sich die neue „Trennung" nicht messen.[1]) Ein drittes Strophenlied ist die Ballade „Entführung"; zum heißen Abenteuer der kalten Winternacht gehört ein gegen den stählernen Panzer pochendes unbändiges Herz; beiden entspricht die wildfröhliche, ungeschlachte, und doch galant gekräuselte Mollmelodie, die nach einem mäch-

[1]) Frau Maria Fellinger teilte dem Verfasser folgendes mit: „Hanslick forderte mich einst auf, ihm und Brahms ‚ein schwäbisches Volkslied' zu singen, was ich aber nie getan haben würde, obwohl ich ja eine geborene Schwäbin bin. Ich redete mich damit aus, ich wüßte gar keines! Da lachte Brahms: ‚Na, wenn Sie keins wissen, dann will ich Ihnen eins geben', und als wir einige Zeit später bei ihm waren, nahm er aus seinem Stehpult das auf zierliches blaues Notenpapier geschriebene ‚Drunten im Tale' heraus, auf das er oben drüber geschrieben hatte: ‚Schwäbisches Volkslied — für eine liebe Schwäbin von Joh. Br.' und sagte dabei: ‚Und das Volkslied wollen Sie gar nicht haben?' (weil wir, ohne daran zu denken, daß die Abschrift mir gehören sollte, schon unter der Tür waren, um wegzugehn)." — In seiner Abhandlung „Brahms' Volkslieder", die er 1902 im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" publizierte, weist Max Friedländer auf die Ähnlichkeit hin, welche die Begleitung der „Trennung" mit der des von Brahms bearbeiteten Volksliedes habe, und versichert, daß, während der Grundton beider Brahmsschen Bearbeitungen trüb und sentimental sei, das Lied im Volke eher schelmisch gesungen werde. So habe er es in St. Johann im Pongau, und zwar in dialogischer Form gehört. — Ganz recht. Es kommt eben nur auf den Vortrag an, daß das Mädchen den Burschen, den „falschen Biedermann", wie ihn Friedländer nennt, mit seiner eigenen Melodie gehörig abtrumpft und heimschickt, indem sie die von ihm geheuchelte Trauer parodiert. Eine weniger „trübe und sentimentale" oder gar durchkomponierte Vertonung des Liedes würde dem Vortragenden den Spaß verdorben haben.

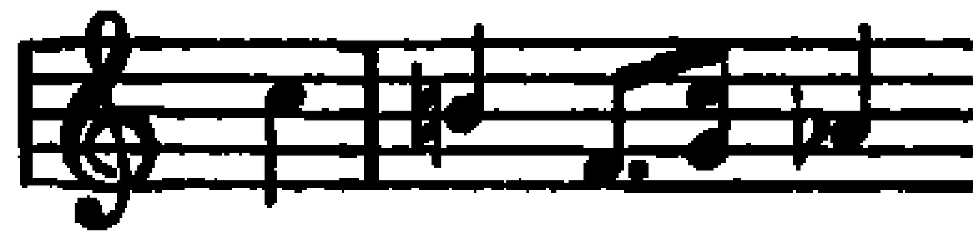
tigen Tenorbariton verlangt, um einzuschlagen. Brahms konnte den tollen Liebeshandel nicht kurz genug abtun. Frau v. Herzogenberg nötigte ihm den (um einen Takt) verlängerten Schluß ab, der die verwegene Pointe eindringlicher herausbringt.

Das Heft op. 97 vermittelt uns außerdem die Bekanntschaft mit einem Dichter, der Brahms ebenfalls unbekannt war, ehe er ihn durch Frau Maria Fellinger kennen lernte. Als Verfasser des Textes zu der „Nachtigall", einem der wundervollsten Lieder, mit denen Brahms das Heft eröffnet, wird „C. Reinhold" genannt. Christian Reinhold ist ein Pseudonym für den namhaften Tübinger Rechtslehrer Köstlin — nicht zu verwechseln mit Karl Reinhold Köstlin, der den Abschnitt in Vischers Ästhetik über Musik redigierte — den Gatten der Komponistin Josefine Lang, die Mendelssohn bei seinem zweimonatlichen Münchener Aufenthalt vom Jahre 1831 täglich eine Stunde im Kontrapunkt unterrichtete.[1]) Von so guten Eltern stammte die Frau des Dr. Richard Fellinger ab, der bei dem Brande in Mürzzuschlag das Manuskript der e-moll-Symphonie in Sicherheit brachte, die Bildnerin der dort aufgestellten Brahms-Büste und eines idealen Brahms-Medaillons, die Sammlerin und Herausgeberin einer für das persönliche Andenken an den Brahms der letzten Periode unentbehrlichen Bildermappe, und, was mehr als all dies bedeutet, die kluge, zartfühlende und verständnisvolle Freundin des Meisters, die in Gemeinschaft mit ihrem Gatten alles Erdenkliche tat, um es dem einsam Alternden und dessen Freunden in ihrem Hause wohl werden zu lassen.

Die Brahms-Köstlinsche „Nachtigall" hat ihre eigene interessante Geschichte. Das ebenfalls einen Köstlinschen Text behandelnde Lied „Hier, wo sich die Straßen scheiden" (op. 106, Nr. 5) war anfangs auf die Melodie gesetzt, welche Brahms dann der

[1]) Mendelssohn gedenkt des sechzehnjährigen, zarten, kleinen, blassen Mädchens in seinem an die Familie gerichteten „Münchener Bürgerbrief" auf das liebevollste: „Die hat nun die Gabe, Lieder zu komponieren und zu singen, wie ich nie etwas gehört habe; es ist die vollkommenste musikalische Freude, die mir bis jetzt wohl zuteil geworden ist" ... Vgl. auch Leopold Schmidts Einleitung zu den von ihm herausgegebenen Briefen an Richard und Maria Fellinger, Briefwechsel VII 237 ff.

„Nachtigall“ unterlegte. Wer also aus den vier einleitenden Takten in Verbindung mit dem folgenden Gesange den Schlag der Nachtigall heraushören wollte, würde auf dem (falschen) Wege sein, den „Ein Wanderer“ gegangen ist. Ein eklatantes Beispiel mehr für die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks! Brahms, der beide Lieder zusammen am 6. Mai 1885 an Herzogenbergs (im Manuskript) schickte, schrieb dazu: „Ich brauche nicht zu sagen, daß sie so quasi als Zwillinge auf die Welt kamen, und ich nachträglich — allerlei daran versuche. Auch die ‚Nachtigall‘ habe ich anders pfeifen lassen — aber es war nischt und ist nischt!“ Frau v. Herzogenberg lehnte den „Wanderer“ ab und entschied sich für die „Nachtigall“. Das Herbsüße der Melodie, meinte sie, sei so recht, wie's die Nachtigallen selber machen, die das Übermäßige und Verminderte zu lieben schienen, „sehnsüchtige Vogerln, wie sie sind“, und sehr reizend wirke dann das schlichte und zarte F-dur als Gegensatz. Und wie warm und schön steigere sich der Ausdruck bis zu den „verklungenen Tönen“, und wie glücklich wirke die Rückkehr auf das Anfangsmotiv zu den Worten: „In deinem Lied ein leiser Widerhall.“ Dieses Lied, so lieblich wie das erste Grün im Walde, erscheine ihr ganz „gefunden“ und eingefallen, während der „Wanderer“, dem der liebe Gegensatz fehle, ihr daneben etwas nordisch grau erscheine usw. Nun war merkwürdigerweise aber gerade das Umgekehrte der Fall. Der „Wanderer“ war gefunden und zuerst da.[1]) Die „Nachtigall“ mag zugleich mit ihm Brahms durch den Sinn gegangen sein, schlüpfte aber erst hinterdrein aus dem Ei. Als Frau v. Herzogenberg dann die Berchtesgadener Amseln belauscht, notiert sie:



[1]) Brahms weihte mich in die Geburtsmysterien der Lieder ein, als er sie mir am Klavier zeigte. Mir gefielen beide, allerdings die „Nachtigall“ am besten. Walter sang sie am 8. Januar 1886 in seinem Wiener Liederabende aus dem Manuskript, und ich berichtete: „In der ‚Nachtigall‘ erkannten wir den ‚Wanderer‘ vom vorigen Jahre wieder; die Nachtigall bekam ein wärmeres Nest, und der Wanderer mußte sich auf die Socken machen. Über seine Weiterreise verlautet nichts Gewisses. Schade um ihn!“

(bei Brahms lautet der Anfang des Liedes:



und bekundet damit, daß sie den Ursprung des fraglichen Motivs nun entdeckt habe: die Amsel war's und nicht die Nachtigall! — In demselben Heft lüftet Brahms noch einem köstlichen Vogel die tönenden Schwingen: „Ein Vögelein fliegt über den Rhein" („Auf dem Schiffe"). Ihr in der Begleitung aufwirbelnder Flatterflug verrät zuverlässig die Lerche, und die sehnsüchtig nachstrebende Gesangsmelodie besingt das jedem eingeborene Gefühl, von dem Faust zu Wagner auf dem Osterspaziergange spricht.

Aus op. 96 hätte ein Heine-Heft werden sollen. Brahms trug sich mit der Absicht, dem großen Lyriker eine solche Aufmerksamkeit zu erweisen. Aber das für die zweite Stelle bestimmt gewesene „Wie der Mond sich leuchtend dränget" fand weder vor den schönen Augen Elisabet v. Herzogenbergs Gnade, noch hielt es seiner eigenen Kritik stand und fiel in den Papierkorb. An seine Stelle trat Daumers „Wir wandelten". Die literarische Einheit des Heftes war zerstört, aber die höhere künstlerische wurde geschaffen. Jenes von verschwiegener, unaussprechlicher Seligkeit durchdrungene, wunderbar keusch und zart gehaltene Lied, das mit der süß beklommenen Gewalt eines persönlichen Erlebnisses wirkt und den Zuhörer ganz gefangen nimmt, steht an Treue und Klarheit des Ausdruckes hinter den drei anderen Meisterliedern nicht zurück, sondern verbrüdert sich mit ihnen so innig, als hätte es immer nach dem schwermütigen Todestraum des Heineschen „Der Tod, das ist die kühle Nacht" die Auferstehungsfeier der Liebe eingeläutet. „In meinem Haupte die Gedanken, sie läuteten wie goldne Glöckchen." Man hört das goldene Gebimmel schon von der in As gestimmten Campanella der die Hauptmelodie vorausnehmenden orgelpunktartigen Des-dur-Introduktion. Und dann sieht man förmlich das stille Paar den weißen Kiesweg zwischen den roten Nelken des Gartens heraufkommen. Jedes geht seinen eigenen Gedanken nach und darf sicher

sein, daß es auch die des andern sind, obwohl keines ein Wort spricht. Und doch gäbe jedes viel, um zu erfahren, was sein holder Widerpart „in jenem Fall“ gedacht. Die Musik läßt den schelmischen Gott aus dem Kanzleistil der gereimten Prosa leise hervorkichern. Da drängt sich das übervolle Herz des Liebenden auf die Lippen: „Nur eines sag' ich.“ Er kann nicht anders und wiederholt: „Eines sag' ich.“ Die Harmonie ist plötzlich von As nach E-dur gerückt, um das Unerhörte der neu geschaffenen Situation anzukündigen. Was wird er sagen und verraten? — Nichts: „So schön war alles, was ich dachte, so himmlisch heiter war es all, in meinem Haupte die Gedanken“ usw. Jeder empfängliche Zuhörer stimmt dem Schlusse des Liedes zu: „So wundersüß, so wunderlieblich ist in der Welt kein anderer Hall.“

Wie gut, zu wissen, daß der Sonnenstrahl, der belebend und befreiend durch das düstere Gewölk der Gesänge von op. 96 bricht, erst nachträglich Einlaß gefunden hat! Und wie gut auch, daß die Kluft zwischen „Wir wandelten“ und „Meerfahrt“ durch „Es schauen die Blumen“ überbrückt worden ist! Die Texte von Nr. 3 und 4 gehören zum „Lyrischen Intermezzo“ der Heineschen Tragödien (Nr. 3 der Nachlese), derselben Quelle, der Schumann seine „Dichterliebe“ verdankt. Wäre der Komponist nicht bekannt, so könnte das h-moll-Lied mit seiner unruhig hastenden Begleitung, welche immer vier Sechzehnteltriolen über den acht Sechzehnteln des Basses im Zweivierteltakt hinrollen läßt, mit seiner sich nutzlos abflatternden Kantilene und dem wehmütigen Ausklang einer Nachlese zur „Dichterliebe“ zugeschrieben werden. Ganz Brahms dagegen sind „Meerfahrt“ und „Der Tod, das ist die kühle Nacht“. Im ersten wird die Szene von der Nordsee in den Golf von Neapel vielleicht noch südlicher, nach Taormina oder in die Bucht des Empedokles verlegt. Wer einmal echte alte sizilianische Volkslieder kennen gelernt hat, in denen die Musik der Araber noch unbewußt lebendig ist, wird aus der „Meerfahrt“ die maurische Serenade heraushören, die sich mit dem sizilianischen Gondelliede vermählte. Mandoline und Schnabelflöte scheinen das merkwürdige Präludium anzustimmen, das, ein Konzert für sich, seine weithingreifende, unregelmäßig periodisierte Melodie dem Gesange voraussendet. In ihren fremdartigen

Intervallen und ihrer stolzen selbstbewußten Haltung rollt heißes, nur durch ritterliche Gesinnung und Übung in den Künsten gebändigtes Blut. Das im Rudertakte schaukelnde Akkompagnement führt den Kahn heran, der das unglückliche Paar ins weite Meer hinwegtragen soll. Die Serenade weitet sich zum dramatischen Erlebnis aus, sobald der Sänger seine Romanze beginnt. Wir glauben die seltsame, todestraurige, von tiefer Sehnsucht durchglühte Melodie in unvordenklichen Zeiten schon vernommen zu haben. Auch sie bindet sich an keine Regel, sondern befolgt das in ihr ruhende Gesetz. Ungemein beredt geht sie mit leidenschaftlichem Eifer über die Reimzäsuren der ungeraden Verse hinweg, so daß sie gleich immer zweimal drei Takte zusammenkoppelt, am Ende der graden Verse den Reim dehnt und in die Höhe zieht:



und die letzte Zeile der Strophe als Abgesang wiederholt. Das sind unverkennbar Italianismen. Mit dem Schema wäre der strophische Charakter der Serenade festgestellt; aber das Vorspiel, das, zum Ritornell verkürzt, zurückkehrt, beeinflußt den Gang der Gesangsmelodie fortan so stark, daß sich ein besonderer Mittelsatz herausbildet. Immer lebhafter treibt das eingedrungene Hauptmotiv zur Entscheidung, die durch das vom dritten Takte der Einleitung her bekannte dissonierende Fis erreicht wird. Das Klavier stößt den fatalen Ton wie einen Signalruf hervor, und die Singstimme übernimmt ihn: „Trostlos auf weitem, weitem Meer".

Wird in „Meerfahrt" die Trostlosigkeit der Stimmung durch den chevaleresken Zug der maurisch-sizilianischen Serenade künstlerisch abgedämpft, so verbreitet in „Der Tod, das ist die kühle Nacht" die mit der zweiten Strophe eintretende Transfiguration des Gedichts einen so bezaubernden Glanz der Verklärung, daß das düstere Grauen, das uns bei „Es dunkelt schon, mich schläfert" befiel, nicht weiter fortwirkt; es ist mit den zur Tiefe absteigenden chromatischen Bässen verschwunden und gibt der Träumerei des seligen Schläfers Raum, über dessen Grabe

sich der Baum mit der Nachtigall erhebt — „sie singt von lauter Liebe".

Ein Lied, das vorletzte in der Reihe von op. 91—97, haben wir uns bis zuletzt aufgespart. Mit ihm sollte eigentlich ein anderes Heft und ein anderes Kapitel beginnen unter dem Titel „Neue Liebe, neues Leben". Als Billroth die Lieder kennen lernte, die Brahms später zu op. 96 zusammentat, darunter das Daumersche „Wir wandelten", schrieb er dem Freunde: „Du hast mir eine große Freude durch die Zusendung Deiner neuen Lieder gemacht. Sind sie wirklich neu, so hast Du einen so kräftigen, gesunden Johannistrieb, wie es Deiner unverwüstlichen, gesunden Natur entspricht. Mir scheint, es steckt etwas dahinter. Um so besser; man wählt solche Texte und macht solche Lieder nicht, um eben wieder einmal aus Gewohnheit zu komponieren. Desto herrlicher für Dich! und für uns!" ... Das war am 23. Februar 1885.

Im Juni desselben Jahres fiel Brahms bei Hermine Spies mit einem Notenmanuskript, dem ein Brief seiner Hand beilag, ins Haus. Darin stand, er wolle der Sängerin „einen kleinen Witz anbieten". Inliegendes sei ein neues Produkt von — bloß zweien ihrer Verehrer. Klaus Groth habe ihm gestern geschrieben, wie er sich auf ihr Kommen zum Kieler Musikfest freue, und ein paar Gedichte von sich beigelegt. Nun solle sie sich gleich entschließen, das frisch Komponierte in das Festprogramm einzuschmuggeln, damit der angenehm Überraschte zu seinem Vergnügen höre und lese: „‚Komm' bald', von Klaus Groth und J. Brahms." Er glaubte nämlich, oder tat so, als ob er es glaubte, Groths „Komm bald" sei an die in Kiel erwartete Sängerin gerichtet, und es lag ihm daran, „in diesem Fall" hinter der Huldigung des Nebenbuhlers nicht zurückzubleiben, um so mehr, da er ohnehin, weit weg vom Feste, in Mürzzuschlag an der Vollendung seiner Vierten Symphonie arbeitete. Wenn es darauf ankäme, könne auch er den Improvisator machen, so gut wie der beste Gelegenheitsdichter! — Zwar wurde die hübsche Absicht vereitelt, und der „kleine Witz" verfehlte insofern seinen Zweck, als erstens das Komitee des Kieler Musikfestes nicht das geringste Verständnis für die Herzensangelegenheiten zweier wür-

diger Männer und Landsleute bekundete, und zweitens das Gedicht von Groth gar nicht an Hermine gerichtet war, wie der gewissenhafte Poet, der es der Sängerin schon früher schickte, in der Überschrift „An A . . . . . .“ zu erkennen gab.[1]) Immerhin aber konnte der Komponist, falls ihm daran lag, mit dem Erfolge seiner zarten Aufmerksamkeit zufrieden sein. Wenn Hermine Spies, deren er sich bei dem Kölner Musikfeste von 1883 so freundlich annahm, als sie von Ferdinand Hiller eines entschuldbaren Versehens wegen in der Hauptprobe abgekanzelt wurde, nicht schon ein faible für den Hausgott ihrer Wiesbadener Freunde gehabt hätte, so würde sie von der ungewöhnlichen Huldigung des berühmten Meisters, durch die sie allerdings in Verlegenheit gesetzt wurde, gewiß auf das tiefste und freudigste bewegt worden sein. Kam das schöne Lied mit seinem so warm zum Herzen redenden Wunsche, der zuletzt persönlich in die rührende Apostrophe ausbricht:

„Und von den Lieben,
Die mir getreu,
Und mir geblieben,
Wärst du dabei!“

doch beinah einer Liebeserklärung gleich! Ein alter Knabe hatte für den andern geworben, und beide waren noch rüstige, viel umschwärmte Männer. Deutlicher als in der dreimaligen Wiederholung der letzten Zeile verrät sich dem empfänglichen musikalischen Sinn das wahre Gefühl des Tondichters in dem kurzen Zwischenspiel, das den Wunsch unterstützt, indem es auf die Worte „und mir geblieben“ zurückgreift:



[1]) Vgl. „Hermine Spies, ein Gedenkbuch für ihre Freunde, von ihrer Schwester. Dritte verbesserte und durch eine Reihe ungedruckter Briefe von Johannes Brahms und Klaus Groth vermehrte Auflage. 1905.“

Das Persönliche wird durch das Forte noch besonders unterstrichen. Worüber der Dichter mit dem Tonfall seines Verses hinwegging, das wird vom Musiker mit der stark angeschlagenen höchsten Note des Liedes hervorgehoben. Wer lesen kann, lese: „Wärst du mir geblieben!“[1])

Sein Lied ging Brahms lange nach. Ehe wir, bei der Violinsonate in A-dur, es noch einmal heranziehen, sei hier an die 27. Variation im Finale der e-moll-Symphonie erinnert. Die Holzbläserstelle:



wäre als vermittelndes Bindeglied zwischen dem Lied und dem ersten Satze der Sonate zu betrachten.

Ob die schöne Sängerin ihren verehrten Tondichter verstand? Sie drückte sich lange um die Antwort herum und dankte dann sehr diplomatisch für die „höchst erfreuende, wertvolle Sendung“. Wenn Brahms vor den Titel seines neuesten Liedes nur ein „Ich“ setzen und im Herbste seine Bergwohnung in Wiesbaden wieder beziehen wolle, so werde sie ihm seine sämtlichen Lieder auswendig vorsingen. Von dem geplanten Herbst in Wiesbaden war dann bei Brahms so wenig mehr die Rede wie von Italien; aber als er im Oktober die Symphonie in Meiningen probierte, meldete er sich doch bei Beckeraths in Wiesbaden für Mittwoch, 28. Oktober, zum Besuch an, da er am 3. November in Frankfurt Konzert hatte. Ein Wiedersehen scheint damals nicht stattgefunden zu haben, wenigstens steht bei Minna

[1]) Brahms zeigte mir das Lied in der ersten Freude seines Herzens, ehe er im Mai wieder nach Mürzzuschlag ging, schwärmte mir auch von der Sängerin vor und betonte besonders, daß er das Lied fast unmittelbar, nachdem Groth es ihm zum Geburtstage geschickt, komponiert habe. „So schnell und so a tempo ist noch nichts gemacht worden!“ rief er vergnügt aus.

Spies nichts davon geschrieben. Vielleicht war Hermine abwesend. Sollte sie ihm aus dem Wege gegangen sein? A. Steiner behauptet im Neujahrsblatt der Züricher Musikgesellschaft von 1898, sie sei „damals“ schon mit ihrem späteren Gatten so gut wie verlobt gewesen. Dem nicht näher präzisierten Damals werden die drei Thuner Sommer eingeräumt. An der Hand der Brahmsschen und der von Hermine Spies an Frau Fellinger gerichteten Briefe im Zusammenhange mit eigenen Beobachtungen müssen wir widersprechen. Ohne schweres Leid und bittere Enttäuschung, ohne laute Klagen und stille Tränen wird es auf beiden Seiten nicht abgegangen sein. Nach dem ersten Wiener Aufenthalt (1886) schreibt Hermine an Frau Fellinger: „Ihre Zeilen an Minna habe ich auch gelesen, das darf ich doch, nicht wahr? Sie ist ja mein alter ego, und haben immer einen Gedanken. Aber Ihr Brief an sie hat mir doch zu denken gegeben. Säße ich jetzt neben Ihnen, so würde ich wahrscheinlich sehr verlegen und sehr rot, denn was Sie da von Brahms in bezug auf mich schreiben, das ist ein Irrtum, liebes Frauchen. Nein, das ist ganz gewiß ein Irrtum! Er mag mich ja ganz gut leiden, denn ich singe seine Lieder nicht schlechter als andere und bin ja auch ein mit fünf gesunden Sinnen ausgestattetes Geschöpf. Aber — daß er mir gehört, das muß ich von mir abwälzen. Nein, die Verantwortung nehme ich gar nicht auf mich. Ich wüßte mich ja gar nicht dabei zu benehmen . . . Kennen Sie ein Lied von ihm — Frühlingslied von Geibel . . ., o wie es darin singt und klingt und jubelt, das heißt in der Begleitung, und die Singstimme darüber klagt und weint. Das ist der ganze traurige, wehmütige Brahms. Und ich kann das Lied noch lange nicht vorsingen, weil mir die Tränen die Stimme verschnüren.“ Und sie bringt auch gleich den Beweis dafür bei, daß er nicht viel nach ihr frage. Sie hat von Billroth erfahren, daß Brahms ein Lied im Manuskript hat: „Wenn du ein Herze hast“ und hat ihn schriftlich darum gebeten. Er aber schrieb ihr mit einem Weihnachtsgruß aus Budapest (1886): „Wenn Sie mich um die neuesten Ungarischen gebeten hätten, hätte ich Ihnen von hier aus schön dienen können; langweilige deutsche Lieder gibt es hier nicht!“ „Ob nun das Lied noch kommt?“ fragt die

Schreiberin beklommen und schließt: „Aber er hat ja kein Herze." Da Brahms das Lied mit dem Herzfehler nicht veröffentlichte, mag er es bald wieder weggeworfen haben; es müßte denn das Flemmingsche Lied „An die Stolze" (op. 107, Nr. 1) gemeint sein, in welchem die Zeile vorkommt: „Ob du ein Herze hast". Jedenfalls wünschte er es nicht in den Händen einer wenn auch noch so sehr verehrten Sängerin. Auch ist keineswegs ausgeschlossen, daß er an den zweifelhaften Empfang von „Komm bald" dachte und nicht so bald mit Ähnlichem wiederkommen wollte. Daß ein anderer ältere und begründetere Rechte auf ihr Herz hätte, steht nirgends geschrieben, auch von ihren Gefühlen schweigt sie. Wohl behauptet sie, daß die Adressatin sich in einem Irrtum darüber befinde, was Brahms und seine Gefühle ihr gegenüber betrifft; aber sie wiederholt es nur darum so eifrig und mit so apodiktischer Gewißheit, weil sie hofft und wünscht, Frau Fellinger möge das Richtige getroffen haben. Ein Jahr darauf versteigt sie sich zu der Behauptung: „Weißt Du, uns zweien" (Frau Fellinger und ihr) „gehört er so recht eigentlich — wie lieb ist er wieder gewesen!"[1]) Jetzt befand sich das arme liebe Mädchen wirklich in dem Irrtum, den sie der Freundin vorgehalten hatte.

Brahms brauchte wohl auch einige Zeit, um mit sich und seinen Entschlüssen ins reine zu kommen. Er spielte nicht nur mit Heiratsgedanken, sondern ging ernsthaft mit ihnen um und erwog das Für und Wider öfter, als für den Frieden seiner Seele gut war, im lieben Gemüte. Der mit dem Dichter Widmann verschwägerte und befreundete Professor Ferdinand Vetter in Bern, der Brahms 1886 kennen lernte, berichtet, Brahms habe, als im Sommer desselben Jahres eine junge Deutsche mit ihrem Neuvermählten neben ihm bei Tische saß, davon gesprochen, wie schrecklich der Augenblick sein müsse, da der neue Ehemann, mit der Frau heimkommend, zum erstenmal den Hausschlüssel, das

---

[1]) Diese Briefstelle soll sich, wie man uns mitteilt, auf einen Scherz beziehen. Einige mit Brahms befreundete Damen stritten, wie die Jünger Christi, um den Vorrang im Himmelreiche seiner Gunst, und jede behauptete, daß er ihr „gehöre". An der ernsten Nutzanwendung, die Hermine Spies von dem scherzhaften Wettstreit machte, ändert das nichts. Sie glaubte, daß er ihr „so recht eigentlich gehöre".

Symbol des freien Mannes, in die eigene Haustür stecke, hinter der er nun mit einem fremden Menschen auf immer zusammen getan sei. „Der nicht mehr junge Ehemann", fährt Vetter fort, „neckte ihn im Verlauf der Tafel: Brahms sehe ihn immer an, als wolle er sagen: ‚So, der hat's also auch riskiert!' Worauf Brahms mit fast ehrfurchtsvollem Blick auf die schöne Frau erwiderte: ‚Ich muß sagen, ich hätt's nicht riskiert!' Gleich darauf aber fragte er launig, wann man eigentlich das 25 jährige Junggesellenjubiläum feiere? Er selbst setze sich diesen Termin aufs 55. Jahr."

Daß Brahms schwankte, wird jeder begreifen, der das mit verführerischen Gaben des Körpers und Geistes gesegnete liebenswürdige, natürliche und heitere Geschöpf inner- und außerhalb ihrer künstlerischen Sphäre gekannt hat. Aber auch seine schwer errungene Resignation wird man verstehen, in Erwägung seines Charakters, seines Alters und seiner Lebensführung. Zu dem Verfasser sagte er „damals", in jener kritischen Zeit: „Ich komme jetzt in die Jahre, wo der Mensch leicht eine Dummheit macht, und muß mich nun doppelt in acht nehmen."[1])

[1]) Siehe I 331.

Namen-Register.

Ohne Opuszahlen.